D O B A
SBÍRKA VĚDECKÝCH PRACÍ
O SOUČASNÉ OSVĚTĚ SV. I.



VINCENC KRAMÁŘ

KUBISMUS

NÁKLADEM MORAVSKO-SLEZSKÉ REVUE 1921

4.000

V upomínku přátelství

Kirchmanovi

KUBISMUS

„DOBA" SV. I.

SBÍRKA VĚDECKÝCH PRACÍ O SOUČASNÉ OSVĚTĚ

VINCENC KRAMÁŘ

KUBISMUS

1921
NÁKLADEM MORAV.-SLEZSKÉ REVUE
V BRNĚ

THE GETTY CENTER
LIBRARY

I.

Náš umělecký život, před válkou tak bohatě rozvitý a slibný, zdá se konečně probouzeti se z hluboké krise, do které byl uvržen světovými událostmi. Za této sedmileté krise rovnající se úplnému rozvratu ztratil svou někdejší jarost, s jakou šel ve vedoucí části přímočaře po boku a v mnohém i v čele jiných národů za jasně tušenými cíly vpřed, zpohodlněl a rád podlehl starým, zdánlivě dávno odbytým heslům, jejichž vykořenění z našeho uměleckého života stálo kdysi tolik práce. Nevyšel také bohužel bez újmy ze všeobecné mravní krise, ba došlo se namnoze i k jakémusi apostatství, které se s politováním dívalo a dosud dívá na

ona léta horečně napjaté ideální práce, léta, která přes to budou vždy tvořiti jednu z nejvýznamnějších stránek dějin našeho moderního umění. Přísně vyhraněná diferencovanost uměleckých směrů — nepopíratelný to důkaz někdejší vyspělosti naší výtvarné tvorby — byla setřena kompromisy, a místo jasného uvědomění cílů uměleckého snažení nastoupila úplná bezradnost. To platilo o umělcích, ale ještě více o široké veřejnosti, která byla ve své důvěřivosti zklamána a na konec zanechána sama sobě.

Málo jsme měli světlých bodů v této ponuré šedi včerejška. Jedním takovým byla Kubištova výstava, ať už jsou soudy o umění tohoto malíře jakékoli. Jisto je, že Kubištova inteligence přerůstala jeho tvůrčí mohutnost — tím nepopírám skutečnou krásu celé řady jeho děl, ba naopak — ale, co je povýšeno nad vší pochybnost, je mravní hodnota jeho tvorby. V poválečném prostředí působil až dojemně pohled na to, kterak se tento malíř po celý svůj život přese všechnu nepřízeň a bídu přímo krvavě rval se svými problemy, jež řešil tak vážně a nesmlouvavě. V tomto mravním účinu, myslím, spočíval daleko více časový význam této výstavy než v uměleckých jejích hodnotách. Ale i jinak byla jistě zajímavá. Viděli jsme tu ve zkratce a v osobním zbarvení vývoj naší moderní malby počínajíc pověstnými výstavami „Osmy“ a v mnohém z nás vzniklo nebo znovu oživlo přání, viděti podobnou retrospektivu všeho našeho pokrokového umění za toho pohnutého období. Většina děl té doby stižených neporozuměním veřejnosti nevstoupila ani do jejího vědomí a působila by v souvislé vývojové řadě daleko přesvědčivěji a také domáčtěji, než jak tomu bylo při prvém vystavení, kdy nepřipravené obecenstvo stálo naproti nim zcela bezradně. Ukázalo by se také, k překvapení mnohých, jak už dlouho trvá u nás zápas o nový výtvarný výraz, a zároveň by bylo možno navázati plně na přetrženou vývojovou nit, a toho jest nám nyní nejvíce třeba, neboť, třebaže se objevují známky příznivého obratu, nemůžeme tvrditi, že by krise našeho uměleckého života byla překonána. Poučení plynoucí z podobné výstavy bylo by jak pro ši-

rokou veřejnost tak i pro další zdárný vývoj našeho umění přímo neocenitelné.*

Především však je třeba sílití víru ve správnost cesty, jakou se ubíralo naše umění předválečné, těžící kriticky z výtěžků vůdčích mistrů světového malířství a přivésti konečně k vítězství pravdu, tak samozřejmou, že internacionální spolupráce je na poli uměleckém stejně nutná jako je — za všeobecného souhlasu — na poli vědeckém. Podtrhuji slovo kriticky, neboť, je-li nutno, aby hledalo naše umění oporu v cizině — to neznamená ještě se odnárodniti — pak musí se vždy obraceti k nejčistším a nejobsažnějším pramenům. Třeba uměti lišiti mezi uměním prvotním a druhotným, mezi tvůrčím činem přehodnocujícím svět a mezi odvozeninami, které jsou více méně hrou s formami často i literárně zbarvenou.

* Kdyby naše Moderní galerie dokonale plnila úkoly, kterým byla věnována, nebylo by třeba takové retrospektivy, z jejího souboru nedá se však ani tušiti, že nám roste od třinácti let nové umění, které zasluhuje téže pozornosti, jaké se dostává současné mladé literatuře a hudbě. Je to podivné. Na divadlech se hrají moderní kusy nebo i experimenty, v knihách a v časopisech se tiskne moderní prosa a verše, ale Moderní galerie bude kupovati moderní obrazy dnešku až v budoucnosti — a za drahé peníze — jako historické dokumenty! (Současně soustřeďují v Německu moderní sbírky svůj zájem na nejmladší umění v té míře, že je možno mluviti snad o druhé výstřednosti.) S jakou je to škodou pro umělce a pro celý náš kulturní život, je na bíledni. Podobná sbírka je velmi závažný činitel kulturní, a nákupy pro ni jsou nanejvýše odpovědné. Soudíc dle nákupů Moderní galerie nedá se bohužel říci, že by tato sbírka vedla, jak by měla, vkus obecenstva, že by mu napomáhala si ujasniti, co je jeho vlastním uměleckým výrazem, a že by byla oporou těžce se probíjejícím mladým talentům, spíše naopak. To vše se ví, cítí se potřeba reformy, ale přece se nic nečiní k nápravě. Dle mého mínění nepostačí ovšem nepatrné změny v zásadách při nákupu uměleckých děl, nýbrž bude třeba sáhnouti přímo na organisaci galerie a nahraditi složité kuratorium spojující tolik protichůdných zájmů nebo postaviti vedle něho cílevědomého moderně cítícího ředitele, který, volný na všechny strany, dá se vésti při nákupech výlučně jen uměleckou hodnotou děl. Rozpětí vkusu, co možná široké, a schopnost v současném rašení vytušiti prvky slibující do budoucnosti, toť ovšem předpoklady zdárné činnosti této vůdčí síly. A ještě něco! Je nutno soustavně předkládati veřejnosti k nahlédnutí, co bylo koupeno. (Týž návrh reformy byl přijat zatím za současného protestu proti dosavadnímu vedení galerie ve valné hromadě „Mánesa“ dne 25. února t. r.)

V této kritické práci a zároveň informaci vykonala předválečná doba velmi mnoho. Dnes jsou její úspěchy přivedeny takřka v niveč, a třeba začíti znovu, i vítán jest každý podnět a popud, ať přichází odkudkoli, přináší-li trochu jasna do současných zmatků.

Takovým vítaným popudem je knížka přítele Picassova, Braquova a Derainova*, třebaže svým rozsahem i jinak vystupuje skromně a třebaže nepraví mnoho nového, co by nebylo u nás řečeno již před rokem 1914. Než stačí, že říká, co je nutno opět důrazně říci, a velikou její ctností je, že říká to prostě a jasně a tudíž každému srozumitelně. Od delší doby stalo se, jak známo, zvykem, překládati výtvarná díla a slohy do filosofických rovnomocnin, jež byly na konec obecenstvu tvrdším oříškem než sama díla, která měla mu býti přiblížena. Tito kritici, původem svým hlavně literáti, užívají uměleckých děl vlastně jen co podnětu nebo látky pro vybudování svých systemů, místo aby jako prostředníci mezi tvorbou a obecenstvem, snažili se vystihnouti co nejjasněji a nejsrozumitelněji obsah a význam oněch děl, krátce tito kritici slouží více své marnivosti než věci. Náš autor je však praktik, milovník tohoto nového umění a ani v nejmenším nepociťuje potřebu opustiti výtvarný svět a vykládati učeně, a také ne poeticky, co se dá říci prostě. A nemá na tom z velké části vinu současná kritika přeplněná učenými výrazy, že obecenstvo stojí dosud tak cize naproti umění, kterému o nic tolik neběží, jako o důkaz, že i ty nejprostší a zdánlivě nejvšednější věci tohoto světa jsou neskonale krásné?

Autor nechce podati dějin kubismu, na to je jeho knížka také příliš skrovná, nýbrž podle možností pouze objasniti, jak k němu došlo, co jeho tvůrce Picassa a Braqua přivedlo k těmto výrazovým formám budícím bezradný úžas opožděného obecenstva, a myšlenkovou konstrukcí jaksi vybaviti, „co jim sice jasně tanulo na mysli, o čem však zřídka a to jen zběžně mluvili“. Tato poslední sdělení byla by nám od přítele obou vůdčích současných mistrů zvláště vítána,

* *Daniel Henry.* Der Weg zum Kubismus. München 1920. Delphin-Verlag (55 str., 53 obr.)

ale po té stránce zklame knížka naše očekávání. Přes to najdeme v ní údaje z intimního styku s umělci, které jsou dokumentární ceny, především ona místa, kde je líčena účast jednotlivých umělců na vzniku nového uměleckého názoru a výrazu a kde je osvětlen jejich vzájemný poměr. V každém případě je to doprovod kubistické tvorby, kterému se obecenstvo může s důvěrou svěřiti.

Tak, jak vzniklo toto umění, tak také postupuje knížka. Nejsou tu podány životopisy jednotlivých umělců, nýbrž je načrtnut vývoj francouzské malby posledních desítiletí a o umělcích se mluví příležitostně, podle toho, jak plodně zasáhli do tohoto vývoje. A úvodem je podána charakteristika a cíl nového umění. Je to, praví autor, formový lyrismus, který opěvá krásu věcí tohoto světa bez jakékoli literární příchuti. Touto krásou naplňuje celý obraz, ale cíle dosahuje teprve dokonalou jednotou obrazu. Běží tedy o podání předmětu a stavbu obrazu, kterážto dvě funkce, dokládá autor, jsou v přirozeném rozporu. Smířit je v dokonalé jednotě je cílem moderního malířství, a knížka líčí, jak daleko se mu zdařilo vyřešiti tento konflikt trvající od dob renaissančního naturalismu a silně vystupující zvláště v 19. století.

Seuratův pokus nešel do hloubky, za to *Cézannovo* umění, třebaže také přechodního rázu, položilo pevné základy celému dalšímu vývoji. Je to umění zdůrazňující tvarové vlastnosti věcí na úkor barvy, která nemá samostatnosti. Velikým pokrokem však proti impressionismu, poslední to formě renaissančního illusionismu, bylo užití světla jako tvárného prostředku. Jestliže illusionismus přímo se snažil vzbuditi dojem skutečných věcí, místo aby věci na ploše výtvarně podával či lépe vytvářel, neměl Cézanne jiného úmyslu, než stvořiti krásné obrazy, a používal světla k podání věcí. Impressionistům bylo světlo naproti tomu něčím hmotným, co bylo vlastním předmětem jejich malby. Jejich svět neměl ani tvaru ani barvy, bylo to barevně světelné zjevení, o němž nepátrali, co skrývá. Cézanne viděl však opět trojrozměrné věci v prostoru, ty byly předmětem jeho zvídavosti, a při-

vésti plně jejich krásu k platnosti stavbou obrazu, bylo jeho uměleckým cílem. Dostavily se nutné konflikty a jejich důsledky, deformace a dekolorace t. j. znásilnění přirozených tvarů a lokální barvy. Výstavba obrazu, to je tedy to nové, co přinesl Cézanne naproti svému dávnému předchůdci Corotovi, který rovněž usiloval o podání trojrozměrných těles, ale o stavbu se nestaral. Než i impressionistům děkoval Cézanne za něco, za vysvětlení a osvobození palety a tak slučiv, co mohl převzíti z tradice, a přidav ze svého, odkázal umělecké dědictví schopné dalšího vývoje a nutkající k němu svým vnitřním rozporem, který Cézanne jako nástroj zákonného nutného vývoje sám těžce nesl. Rozpor ten se jevil v deformaci předmětu, jehož krása měla býti opěvána. S druhé strany bylo v umění Cézannově ještě mnoho prvků, které je pojily s ostatním soudobým uměním. Cézanne volil rád pro své obrazy neobvyklý pohled s hora, který mu umožňoval bohaté rozvinutí forem, aniž ztratily svou pravděpodobnost, přidržoval se „přirozeného" jednostranného osvětlení a barvy pojil v jednotné harmonie.

Z Cézannových hlavních nástupců šel *André Derain** jen v jedné věci rozhodně dále než jeho učitel, totiž v použití světla co čistého tvárného prostředku. To není už přirozené světlo přicházející z jedné strany, ale prostředek, jehož používá malíř zcela volně dle obrazové potřeby. Také nemá té nadvlády jako u Cézanna, podléhá naopak lokální barvě, které se tak dostává opory proti dekoloraci, jako tvarům předmětů proti deformaci. Než toto řešení, podle něhož má býti při nejpřísnější stavbě obrazů předmětům uchován přirozený jejich vzhled,** a v první řadě je-

* Nar. 1880 v Chatou.

** O Derainovi vydal náš autor rovněž loni velmi pěknou a poučnou knížku v „Junge Kunst" Bd. 15. (Lpz. Klinghardt & Biermann), která vhodně doplňuje pojednání o kubismu. Derain vystupuje zde jako „poslední veliký malíř, který se snaží uchovati svým dílům pravděpodobnou přirozenost". „Cacher la construction" je jeho základním principem, přesto je to právě stavba obrazu, kterou působil Derain jako dědic a pokračovatel Cézannův na své současníky.

jich uzavřenost, nebylo než kompromisem konservativce a nemohlo proto vésti k cíli. Deformace trvala dále. Vyřešení konfliktu mezi podáním předmětu a stavbou obrazu bylo však možné. Zrušením uzavřené formy podal je kubismus stvořený Picassem a Braquem.*

Rozhodnou dobou pro vznik tohoto nového umění jsou léta 1907—1908, kdy také u nás se počíná kvašení.** V předcházejícím roce malovali ještě Braque a Derain světelně barevná plátna obdobná tehdejším Matissovým, která hrozila skončiti v ornamentu. Picasso*** — všichni tři pracovali později po léta pospolu — byl ovšem zcela jiného založení a od prvých počátků své umělecké činnosti směřoval k tvaru. V létech 1904—1906 přešel od poněkud těžkopádných obrazů lautrecovského ražení s převládající modří (t. zv. modrá perioda počínající se r. 1901) v nichž vyprávěl s hlubokým soucitem sobě vždy vlastním o těch nejubožších z lidské společnosti, k formovému lyrismu, který modeluje temnosvitem krásné akty připomínající mnohdy postavy řeckých vás nebo maleb dalekého orientu. Toto „růžové“ nebo „pompejanské“ období Picassovy tvorby našlo mnoho milovníků, ale jeho sama neuspokojilo.

Koncem r. 1906 tyto krásné akty neskonale jemných hudebních kontur ustupují tvrdým hranatým tvarům, a místo rafinovaných něžných růžových, žlutých a zelených tonů plní trhané černé linie šeď, těžká běl a suchá pleťová. Skutečný přerod možno však datovati teprve od jara 1907. Tehdy povstal podivný veliký obraz, který je z nejzajímavějších v celém díle Picassově, třebaže nebyl nikdy dokončen. Jsou tu ženská těla malovaná ve slohu z konce r. 1906, tedy ony hranaté tvary mo-

* Jak známo, název „kubismus“ je přezdívka, kterou má na svědomí kritik časopisu „Gil Blas“. Louis Vauxcelles, jenž už v letech 1904—1905 stvořil jiný podobný název pro radikálně pokrokové členy salonu Nezávislých „les Fauves“, t. j. divoká zvířata. Běželo o pět Braquových obrazů zaslaných do podzimního salonu r. 1908. Jury přijala z nich pouze dva a autor vzal je na to všechny zpět. A právě člen jury Henri Matisse to byl, který dal prvý popud k utvoření názvu kubismu. Dle jeho líčení, že malby činily dojem, jakoby byly stvořeny z krychliček (cube), použil Vauxcelles

delované temnosvitem, a vedle nich vidíme jednu postavu a misku s ovocem podané čistými barvami, modří, žlutí, červení a bělí — podle autora skutečné počátky kubismu. Zde není už stopy snažení po klamu, po předstírání formy temnosvitem, ale trojrozměrnost je podána kresbou na ploše. Také není zde už líbivé komposice v dosavadním smyslu, ale přísná stavba obrazu. Po měsíce zápasí vášnivě Picasso s těmito problemy a se všemi najednou, a maluje barevná plátna úžasné síly a na konec znaven zdá se upadati do dekorativnosti. Než na jaře 1908 stojí opět připraven k boji. Tentokráte postupuje s rozvahou. Předem omezuje svůj úkol na podání trojrozměrnosti věcí temnosvitem, vylučuje barvu, ale za to tím větší péči věnuje přesnému vymezení věcí v prostoru. Jeho ideálem je dokonce měřitelnost. Podle jednoho z jeho výroků, který lépe charakterisuje Picassovy umělecké záměry než slova uvedená autorem knížky, chtěl by malovati obrazy, podle nichž by bylo inženýrovi možno přesně sestrojiti věci tam zobrazené. Povstala tak díla veliké jednoduchosti, velkoryse zobrazující nejprostší předměty nebo figury připomínající svou primitivností černošské sošky. (Mimochodem řečeno, z této vnitřní souvislosti vznikly Picassův zájem a

k označení stilu dvou obrazů Braquových, vystavených v salonu Nezávislých na jaře 1909, poprve výrazu „cubisme".

** *Daniel Henry* Maurice de Vlaminck (Junge Kunst Bd 11.) Lpz 1920 p. 7. jmenuje rok 1907 jako „Grenzstein der Kunstgeschichte". *André Derain* opouští toho roku v Cassis malbu světla, zdůrazňuje lokální barvu. První jeho vyspělé dílo je „Toileta" z počátku 1908. U Braqua nastal obdobný obrat o několik měsíců později než u Deraina.

*** Narozen 25. září 1881 v Malaga na jižním pobřeží španělském. Přijal jméno své matky Italky. Otec původu baskického byl z rodu Ruiz y Etchevarria. Zachovala se zkazka, dle které žil v 15. století jeden poustevník z rodu Ruiz v okolí Cordoby, jenž byl prohlášen za svatého. Existují prý ještě poustevníci žijící dle jeho regule. V šestém roce přišel Picasso se svými rodiči do Barcelony, kde byl jeho otec učitelem kreslení na lyceu. Tento vedl pravděpodobně hocha od útlého mládí k umění, pro které projevoval Pablo překvapující vlohy. Platil za zázračné dítě. Asi v dvanáctém roce dán byl do akademie, kde však dlouho nesetrval. Dle vlastního doznání děkuje vše své vlastní práci. Brzy se dostavily i vnější úspěchy, neboť již v 14. roce dostal na mad-

porozumění, odtud i dále se šířící, pro umělecké hodnoty těchto zámořských dřevořezeb, kterým byl až dosud vlivem hmotařského názoru na uměleckou tvorbu mylně přikládán zásadní vliv na vznik Picassova stylu r. 1908. Při tom není ovšem vyloučeno, že si Picasso dodatečně osvojil ten neb onen rys těchto artefaktů.*) Světlo modelující tyto ve svém klidu téměř ztuhlé postavy, které svou hnědavou nebo cihlovou červení se odrážejí od šedého nebo šedozeleného základu, je skutečným tvárným prostředkem, nikoli hmotným světlem přicházejícím s určité strany. Perspektiva připomíná Cézannovu, jakož měl vůbec dodati autor, že se přiblížilo období, v kterém Picasso navázal na výtěžky svého velikého předchůdce a vůdce. Platí to hlavně o roku 1909 a prvé polovici 1910.**

Velmi důležitý je nyní údaj autorův, kterak současně s Picassem, jenž pracoval v r. 1908 v Paříži a v La Ville des Bois (Oise), došel k podobným výsledkům na francouzském jihu v L'Estaque (u Marseille) také Braque a že koncem 1908 se započalo jejich přátelství a společná práce.

Moderní život umělecký neposkytuje nic krásnějšího a plodnějšího nad tuto spolupráci fanaticky hledajícího Španěla a jasného Francouze. Započali jed-

ridské výstavě druhou cenu. Do Paříže přišel poprvé v r. 1900 odkud se však vrátil záhy do Madridu, kde kopiroval z hmotné tísně Murilla, a pak do Barcelony. Trvale se usadil v Paříži až roku následujícího, zajížděje však od r. 1908 často do Španěl. (Za tato sdělení děkuji p. H. Kahnweileru v Paříži.)

* Mezi prvními kupci černošských sošek třeba jmenovati Matisse a Picassa. Koupili je „au vieu Rouet" v Rue de Rennes. Později byl hlavním pramenem závod antiquáře a sochaře Brummera na Boulevard Raspail. (v. L'Art noir. v La Vie 1912. 21. IX.)

** *Daniel Henry* vykládá na jiném místě (André Derain p. 7.) o významu Cézannovy obrazové stavby pro další rozvoj malby a o jejích zprostředkovatelech těmito slovy: „Es ist schwer zu entwirren, was in dieser Entdeckung, die ja kommen musste, der Teil des Einzelnen war, doch glaube ich, dass es vorzüglich Derain war, der den Anderen durch wort und Tat Cézannes Lehre vermittelte." Tato slova týkají se výslovně kruhu Matissova, ale zdá se, že autor připouští také vliv Derainův na Picassa. Shledává alespoň v starší části onoho velikého obrazu z jara 1907 tendence blízké Derainovi. (p 15 pozn.)

noduchými tvary, předměty hranolovitými a válcovitými, které se snažili podati co možná plasticky a prostorově jasně, a postupovali k stále složitějším útvarům, k podrobnějšímu podání jak zátiší tak figur a k bohatšímu vymezení prostorových vztahů jednotlivých tvarů. Současně stupňovaná stavba obrazů vedla ovšem k deformaci, jak tomu bylo už u Cézanna. Na malby tohoto malíře připomíná také barevná harmonie těchto temnosvitných pláten, šeď, brilantní zeleň a okrová žluť a neméně i omezení obrazového prostoru do hloubky ku př. horami v krajině či stěnou při figurách nebo zátiších. Není snadno vymeziti přesně podíl obou malířů na úžasné duchové práci vykonané v této plodné době a později, tak jednolitě vystupuje jejich dílo, třebaže zcela odchylného osobního zbarvení. Náš autor pokouší se vnésti trochu světla do této dosud sporné otázky. Jeho svědecké údaje jsou jistě velmi cenné, než běží o to, v jakém smyslu může jich použíti přísně historická kritika. Podle něho byl to Braque, který prvý maloval ku př. hudební nástroje, jejichž bohatá tvarová krása stala se odtud nevyčerpatelným pramenem invenci obou malířů. Týž malíř prý poprvé také vetkl do obrazové jednoty reálný předmět — jak veliké to bylo zmnožení obrazového obsahu, uvidíme později — a téhož roku užil prý také poprvé písmen a nápisů, kterými se dostalo obrazům zcela nových výrazových prvků, než myslím, maloval-li Braque prvý podobné věci, tím není ještě řečeno při těsné spolupráci s Picassem, že prvá myšlenka náleží jemu.* Ostatně vše

Daniel Henry vidí vůbec v Derainovi vlastního pokračovatele Cézannova, než je otázka, nepřísluší-li tento titul spíše Picassovi, čímž není popřeno, že Derain skutečně rozvíjí určité stránky Cézannova umění. V knížce věnované Derainovi definuje ostatně D. Henry jeho umění jako zkřížení a další rozvinutí malby Ingrovy a Cézannovy a za jeho „patrona" pokládá prvého mistra, jako zase Greca za Picassova. Než nemohl by se Ingres nazývati stejným ne-li větším právem také patronem Picassovým, a nejsou některé prvky Grecových komposic (stavba) prostřednictvím Cézannovým vlastní i Derainovi? Jak je vidět, krátkými hesly se mnoho nepořídí a zvláště ne u Picassa, jehož vývoj je tak složitý a rozmanitý.

* Podobně mi bylo tvrzeno, že Braque předešel Picassa v po-

to je podřadnější proti Picassovu činu téhož léta ztráveného v pyrenejském městečku Cadaqués.

Jak už z předcházejícího z části vysvítá, touha obou těchto malířů se nesla k zobrazení věcí v jich skutečné bytnosti. V prvé řadě běželo o jejich tvar, plastičnost a přesnou polohu v prostoru, jakožto prvky nejvíce objektivní, ale tento obraz předmětu měly doplňovati i ostatní vlastnosti, jako ku př. barva a j., o nichž se dovídáme prostřednictvím silně subjektivisujících smyslů a které jsou nejvíce změnám vystaveny. Naplniti těmito dokonale poznanými věcmi obrazovou plochu a naopak stavbou obrazu přivésti plně k platnosti jejich krásu, to bylo konečným cílem Picassa a Braqua. Byli už před nimi malíři a celá malířská období, pro něž svět se skládal především z nekonečného počtu krásných plastických věcí, ale jejich názor o světě nemohl Picassovi a jeho druhu postačiti a podobně ne také jejich výrazové prostředky. Názor starších malířů neobjímal všechny možné zkušenosti o světě, ale omezoval se převážně na zrakové vjemy. Jejich obrazy líčily, jak se nám věci s určité strany jeví, a čím dokonalejší byla illuse skutečnosti, tím lépe. Podle Picassova mínění podali tak více, než měli a zároveň méně. Více, poněvadž nespokojili se s podáním věci, ale přímo chtěli vzbuditi dojem, jako by stála před námi, a méně, poněvadž to byl konec konců jen klam, omezující se na jeden pohled předmětu, zbarvený mimo to silně subjektivně.** Bylo to umění hmotařské napodobující předměty, místo aby je vytvářelo, bylo příliš subjektivní, nešlo příliš do hloub-

užití barevných papírů. Bylo to v r. 1913 v Sorghes u Avignonu, kde strávil léto společně s Picassem. Učinil tak po odchodu Picassovu do Paříže, který po svém návratu rovněž začal užívati barevných papírů. Jak vidíme, nedá se opět přesně určiti, komu patří prvotní myšlenka.

** Daniel Henry uveřejnil v únorovém čísle časopisu Kunstblatt lonského roku (p. 49—51) řadu Braquových poznámek a výroků o malířství (Gedanken und Betrachtungen über die Malerei), které nám poskytují velmi jasný pohled do jeho a jistě také Picassovy tvorby. K hořením větám možno uvésti jako doklad následující výroky Braquovy: „Malba je určitý způsob podání“, „Cílem není zobrazení anekdotických skutečností, ale podání skutečností malířských.“

ky, vyprávějíc nám vlastně velmi málo o skutečné podobě věcí. Picassovi však bylo cílem podati věci v jich nahé skutečnosti a zbavené všech náhodností. Jemu nestačil také jeden pohled. Předměty, které maloval, stály ku př. kdesi v atelieru na stole. Ať už je bral do rukou nebo se na ně díval chodě kol stolu, objevoval stále nové půvaby, a všechny tyto půvaby, případně jen některé z nich, náležející však různým pohledům, — nebyly to jen optické, ale i jiné, o nichž nám podávají zprávu smysl hmatový a svalový — chtěl míti zobrazeny na plátně. Dosavadní sebe složitěji a malebněji aranžovaná zátiší zdála se mu chudá proti bohatství, které nalézal na jedné věci, a hlavně shledával, že ona zátiší ulpěla na líčení pouhého povrchu věcí, kdežto jeho vnitřní zrak objevoval jejich strukturu, jejich spětí s prostorem a nalézal tak zdůvodnění jejich vzhledu. Nejprostší předmět vyprávěl mu o tajemném vnitřním dění. Byly tu určité rovné a křivé plochy a směrnice, jež se různě promítaly a zdály se sahati daleko mimo objem předmětu, a byly tu určité vlastnosti hmoty, o nichž se malíř přesvědčil hmatem nebo svalem, a byly tu barvy najisto náležející věcem, ne odjinud reflektované, ale naprosto jejich vlastní barvy. Krása jediné věci tak pronikavě viděné a určení jejího postavení v prostoru stačily, aby naplnily obraz, aniž by si malíř vypomáhal aranžérskými úskoky. A což teprve, kde běželo o dvě nebo dokonce o více věcí! Jaké bohatství leželo ve vzájemných jejich vztazích, v pronikání ploch a směrnic, kterými se současně budoval prostor! Neboť pro tohoto malíře neexistoval prostor a předměty jako dvě věci odlišné, nebyl mu prostor něco prázdného, nekonečného, v čem umístěny jsou přesně omezené věci, nýbrž prostor vyrůstal jaksi z věcí. Picassovi nezdálo se nic trapnějším než neomezený neurčitý prostor a neznal větší uklidňující jistoty než v přesném zobrazení vztahů jednotlivých předmětových složek. Jinému zobrazení prostoru nedůvěřoval a také po něm netoužil. Celým svým nitrem je upoután k věcem, v nich vidí jistotu a v nich hledá také poučení, co je prostor. Prostor vyzařuje jaksi z věcí, je jejich vlastností. Není

to prostor rozsáhlý, nýbrž je dosti omezen, malíř však cítí se v něm jistým a uklidněným.

Pro výtvarníka, který přistupoval s takovými požadavky ke světu jevů, nemělo smyslu sestaviti si předem skutečné zátiší k malování, jako až dosud činili malíři, neboť nechtěl ničeho napodobiti a neuspokojoval se jedním pohledem na věc. Jeho zátiší vyrůstala v jeho nitru ze všestranné znalosti věcí a z požadavku stavby obrazové, která přivedla teprve plně k platnosti vlastní krásu předmětu a podle potřeby zdůraznila tu neb onu její stránku. To, co povstalo, nemohlo míti také podoby s tím, čemu říkáme přirozený vzhled věcí či příroda, neboť slučovalo v nový celek, co není v přírodě současně viditelné, přesto bylo líčení tohoto umění mnohem objektivnější než oněch malířů, kteří se snažili úzkostlivě napodobiti věci, ba neodvážili se sáhnouti na štětec, nepřišla-li hodina, kdy předmět byl opět ztopen světlem, za něhož byl obraz koncipován. Impressionisté dospěli tak při své vědecké metodě k dokonalému subjektivismu a tím končila se snaha 19. stol. a předcházejících věků po objektivně illusionistickém podání přírody. Impressionistům jevil se svět co barevně světelný přízrak, který promítali v plochu. Picasso vjímá však plastické věci, které dokonale proniká svým citem a intelektem, a sděluje nám jejich krásu výtvarnou lyrikou. Nic mu není však vzdálenější než snaha po illusi předmětu, neboť ta je podle jeho soudu jednostranná, subjektivní a tedy klam, a Picasso chce přece věděti, jak věci skutečně jsou. Nedůvěřuje proto světlu, onomu výrazovému prvku illusionismu, a upíná se na linii, na tvar. Věci existují i ve tmě. Možno mluviti vůbec o „osvětlení" v obrazech Picassových, kde není jednotného přirozeného pohledu na věci, kde není konec konců, co osvětlovati? Světlo je zde stejně dokonalým výrazovým prvkem jako linie a plocha nebo barva a podléhá úplně obrazové stavbě směřující k zdůraznění krásy zobrazených věcí. Zobraziti věci, jak je vidí ve svém nitru, je cílem Picassovým, a ne napodobení náhodného jejich vzhledu, s jakým se shledáváme v přírodě. Picassovo umění je umění

na výsost duchové, ne však abstraktní, jak velmi často se mylně myslívá, neboť jsou to zcela určité věci, které malíř opěvá. Toto umění je v plném slova smyslu realistické a zároveň idealistické, jako jím je každé v pravdě velké umění z prvé ruky. Je to umění, které nám tvoří nový obraz světa.

Z předcházejícího vysvítá jasně, že kdo chce vniknouti v podstatu Picassova umění, musí si býti stále vědom, že Picasso nechce na plátně vytvářeti fantomy skutečných věcí, nýbrž že je jeho snahou znázorniti je přesně a jasně, jak obdobně podává tvary na př. geometrie. Jeho obrazy neměly soupeřiti s přírodou, nýbrž ve zhuštěné formě podávati, co nejkrásnějšího uměl říci o předmětu, a nechtěly býti ničím více než obrazy.* Je samo sebou pochopitelné, že se obrazy vzniklé z takových úmyslů naprosto liší od dosavadní malby. Schází jim především centrální perspektiva, něco, co zaráží nezasvěceného laika, třebaže by se mohl lehko poučiti z dějin umění, že tento způsob prostorového podání je pouhá dobová konvence vzniklá na západě v 15. století a tudíž nikterak závazná pro všechny doby. Středověk jí neznal a neznal jí také asijský východ, aniž to bylo s újmou pro uměleckou výši jeho tvorby. V Picassových obrazech shrnujících více pohledů na věci v jeden celek nemohla míti přirozeně místa perspektiva, vlastní to kostra illusionistických obrazů podávajících přírodu z jednoho pevného bodu.

Z podobného důvodu, jako perspektiva, schází těmto obrazům i jednotné osvětlení. Světlo je Picassovi,

* Za to je možno mluviti o jistém soupeření s plastikou, pokud se totiž přihlíží k shrnutí více pohledů v jeden umělecký celek. Není divu, že se Picasso pokusil několikráte řešiti své problemy také jako plastik. Už z růžové periody pochází několik hlav, v nichž se projevuje týž jemný smysl pro formu jako v současných malbách a kresbách. Pak asi koncem r. 1909 modeloval onu velikou ženskou hlavu, která byla v r. 1913 vystavena Skupinou. Rozrušení souvislé formy je zde již provedeno, ale ne do posledních důsledků. Zvláště význačné svou novostí jsou však teprve Picassovy pokusy jeho posledního kubistického období předválečného. Jsou to reliefy konstruované z prkének a různých fragmentů vzatých z reality a bronzová kolorovaná plastika sklenky s absintem. Dle výkladu Daniela Henryho přiměla Pi-

jak už bylo řečeno, čistým tvárným prostředkem a něčím naprosto samostatným. Nepřichází z vnějšku, ale je součástkou obrazové stavby.

Co však ještě více znepokojuje laika, je zrušení uzavřenosti těles — čin to Picassova léta r. 1910, kterým vlastně teprve byla stvořena kubistická malba. Rozklad předmětu v jeho tvarové složky byl nutný důsledek Picassových snah vyhýbajících se všemu zdání illuse a směřujících k vyčerpávajícímu zobrazení věcí (ať už v jednom či ve více obrazech). Pokud malba trvala při uzavřenosti těles, nemohla podati více, než jejich zdání, neboť ve skutečnosti malovala jen světlo odrážející se od jejich povrchu. Uzavřenost formy znemožňovala však také všestrannější podání předmětu a pokud je připouštěla, jak ukazují Picassovy práce z let 1908—1909, vedla k deformaci. Autor knížky praví, že Picasso a Braque nesli těžce tuto deformaci, jako dříve už Cézanne, a že tato nespokojenost byla popudem k dalším pokusům o řešení. Myslím však, že je tak neznepokojovala deformace, tedy zkreslení přirozených tvarů, které naopak skýtalo vítaný výrazový prostředek, jako to, že toto vývojové stadium neslo právě ještě stopy illusionistické malby a že nemělo té čisté duchovosti, po které toužili. Skutečně samo slovo deformace praví zcela jasně, že tu byly přirozené, po případě kusé tvary, tedy uzavřené tvary zdeformované, že krátce Picasso v těch létech také ještě osvětloval povrch věcí, že se neosvobodil zcela od illusionismu, jakkoli se už nedržel centrální perspektivy a jednotného osvětlení. Rozlo-

cassa k těmto pracím snaha vyloučiti ze svých děl dokonale temnosvit. V plastice sestávající z opravdových hmotných ploch bylo možno skutečně použíti barvy v její vlastní funkci. *M. Raynal* (Pablo Picasso, München 1921 p. 115 —) posuzuje naopak Picassovo plastické dílo kubistického období velmi nepříznivě, vzdávaje chválu jedině starším pracím, uchráněným prý neklidu vzešlého z vlivu Cézannova. Myslí, že to byla těsná ulička, z které nebylo východu, a v které na štěstí Picasso, sleduje svůj malířský instinkt, dlouho nesetrval. — Illustrace plastik Picassových otiskl Umělecký měsíčník II. 199—200, Henry Daniel fig. 12—13 a Les Soirées de Paris 1913 No 18. V časopisech Valori plastici 1919 I. č. 2—3 a L'esprit nouveau 1920 č. 2. jsou otištěny ukázky prací Picassových následníků Henri Laurense a Jacqua Lipchitze.

žení uzavřené formy v její prvky přineslo toužené osvobození a netušené uvolnění a zmnožení uměleckého výrazu. Přirozeně zmizela nyní deformace, neboť nebylo co deformovati, a všech prvků předmětových, náležejících po případě různým pohledům, bylo možno použiti naprosto volně podle zákonů obrazové stavby. Znamenalo to odpoutání od vnějšího napodobení přírody a uvolnění cesty k tvoření v plném slova smyslu, které přes to svými kořeny hluboko tkvělo v realitě. Všechny prvky předmětu, ať konstruktivně či látkově významné se osamostatnily a byly odtud materiálem, kterým mohl umělec v mezích obrazových zákonů volně disponovati. Byly to různé linie, plochy, světlo a barva a rozmanité látkové znaky, jako hladkost, drsnost, suchost atd. Zvláště významné je při tom osvobození barvy. Ta byla dotud reflektovaným světlem modelujícím předmět, jehož illusi se malíři snažili podati. V této spojitosti s temnosvitem byla barva něčím vázaným a jako údaj o předmětu ne naprosto spolehlivým, nyní se však úplně osamostatnila a ploška čisté barvy umístěná podle konstruktivní potřeby do obrazového celku udávala naprosto autenticky a dokonale vlastní lokální ton předmětu. A Picasso i Braque neváhali po případě použiti v témž obraze různých materiálů a technik, aby dosáhli věrnosti barvy nebo povahy materiálu. Tak nalézáme kombinaci olejových a emailových barev, po případě plošky posypané pískem nebo pilinami, kontrasty skvělých lesklých a suchých tupých ploch, prostě úžasnou rozmanitost, která nesnese jednotného lakového nátěru (v čem bohužel zároveň leží s druhé strany nebezpečí pro uchování Picassových děl, a to větší než jaké je v případě Cézannových pláten, malovaných technikou, blízkou aquarelu). Podání povahy materiálu je vůbec v dílech Picassových, tak na výsost duchových, něčím, čemu se třeba obzvláště podivovati. Jen geniální intuicí, oním podvědomým přímým spojením s přírodou, dá se vysvětliti překvapující pravdivost jeho barev zobrazujících hmotu, ona suchost sádrové dýmky jím tak milované, onen mdlý žlutavý ton absintu nebo růžový

malin, tvrdý krystalový charakter cukru, těžká mastnota oleje, mlžný lesk oceli a skvělá hluboká čerň ebenu. Ve své snaze po věrném podání své představy skutečnosti šli Picasso a Braque tak daleko, že ve svých kresbách používali i barevných papírů. Nač napodobiti něco, co možno přímo vetknouti v obrazový celek, aniž tím ohrozíme jeho duchovost a co podává žádaný účin — zde ku př. absolutně stejnoměrné barevné plochy — daleko dokonaleji, než by tak mohla činiti ručně malovaná plocha.*

Podobně bylo možno použiti vzorkovaných papírů pro stěnu, před kterou se rozvíjí zátiší, nebo na šat figury či pokrývky stolu atd. a zase papírů či voskového plátna s napodobením dřevové struktury, kusu novin nebo plakátu, jehož novodobé kráse nemohl se Picasso nikdy dosti vynadiviti, a nebylo konce věcí, na které by nemohl sáhnouti a vsaditi je do obrazové konstrukce. Zdálo se, že je vše dovoleno jeho geniu, a před našima očima se rozvíjel div přepodstatnění. Existuje jeden obraz či vlastně kresba složená v podstatě z pruhů novin a barevných papírů, kde k zobrazení hrušek v nádobě je použito vystřižených barvotisků z nějakého starého přírodopisu pro děti. Jsou kresleny a malovány nesmírně prostě a nanejvýše věcně, a tento kus cizí duševní práce vsazuje Picasso s rousseauovskou naivností do své vlastní konstrukce, a hle! opět div — ty produkty cizího mozku srůstají s jeho prací v jeden celek. Jejich vědecká přesnost zbavila je všeho náhodného, dává jim takřka hodnotu reality a jejich anonymita jako by zaručovala jejich objektivitu. Ty hrušky jsou takřka kus přírody odhmotněné a očištěné. Ale měli jste někdy tento do-

* Braque: „Malíř, který by chtěl narýsovati kruh, udělal by pouze kolo. Možno, že jej pohled na ně upokojí, než přece jen bude v pochybnosti. Kružítko dá mu jistotu. Nalepené papíry z mých kreseb daly mi rovněž jistotu."

„Nalepené papíry, léta dřeva a jiné prvky toho druhu, kterých jsem použil v některých kresbách, uplatňují se rovněž jednoduchostí faktů a proto byly často zaměňovány se šalbou očí, jejímž jsou úplným kontrastem. Jsou to prosté skutečnosti, ale stvořené duchem, a podklad nového utváření v prostoru. Podobným myšlenkovým pochodem srovnává se silhueta s profilem."

jem, dříve nežli vsadil Picasso tyto prosté obrázky hrušek do svého obrazu, jenž je plodem stejně intuice jako dlouhé a složité duševní práce? Přišel okamžik, že mohl Picasso použiti ve svých malbách fragmentů přírody věrně napodobených, aniž přicházel v nebezpečí, že upadne zpět ve starý illusionismus. Jsou zde ta krásná S a šneky houslí, jsou tu čistě kroucená lana, třásně a různé opomíjené drobnůstky z našeho všedního života, jsou tu naivně věcně napodobené stopky ovoce, lístečky, zrnka hroznů atd. atd., vše věrně napodobeno, že by Rousseau, Picassův miláček,* lépe toho neuměl, a hle, vše je ve své čisté realitě vyzdviženo v jakousi vyšší světelnou sferu a vše splývá dokonale s naprosto duchovými konstrukcemi Picassovými. Těmito detaily se reálnost obrazu stupňuje a duchovost konstrukce zesiluje. Obrazu se dostává zvláštní nevyslovitelné příchuti a úžasného napětí zdánlivých kontrastů. Konečný účin je dojem něčeho na výsost reálného a zároveň duchového. Svět jako vise.

Jako barvě, dostalo se osamostatnění i světlu. To se stalo ovšem už mnohem dříve. Už od počátku kubistické periody Picassovy není možno mluviti o jednotném osvětlení, které bylo vlastní illusionistickým obrazům, než teprve v r. 1910 stalo se světlo tvořivou součástkou obrazové konstrukce. Tehdy vznítila se na obrazové ploše světelná ohniska, tu méně, tu více četná, někde jako by doutnala pod popelem, jinde jasně hořící jako démanty a jinde klidně svítící plochou. Picassovo světlo — toť kapitola pro sebe, jednou plná podivných tajů a zkazek a podruhé opět uklidňujících kladů.

Ke konci zbývá ještě jedna charakteristická stránka, která, chybně chápána, dala také jméno tomuto umění. Myslím převážně geometrický vzhled jejich tvarů. Běží o následující. Picasso snaží se, jak už bylo ně-

* Picasso byl z prvních ctitelů tohoto milého mistra, na jehož počest uspořádal v r. 1908 ve svém atelieru hostinu. *M. Raynal* P. Picasso, München 1921 p. 52 a v Soirées de Paris 1914. Viz též *Wilhelm Uhde*, Der Kampf um Henri Rousseau, Kunstblatt 1920 p. 54.

kolikráte řečeno, podati co možná jasnou představu plastičnosti věcí a jejich polohy v prostoru. Jak to činí, v tom vychází vstříc, sleduje v tom Cézanna, podvědomě a snad i vědomě našemu chápání plastiky a prostoru, které spočívá v podstatě na představě základních stereometrických tvarů, krychle, válce, jehlanu. Na tyto pratvary, které jsou pro naše cítění jako kostra ukryty ve věcech, převádí Picasso v starší době (1908—09) složité a nepravidelné předměty a dociluje tím veliké jednoduchosti a jasnosti. A právě na tyto obrazy, které nejsou prosty vší hmotnosti, navazoval běžný kubismus a odtud povstal i název stilu. Později, kdy u Picassa vše zduchovnělo, vytvářena je však plastika a prostorovost samostatnými plochami rozmanitých tvarů v různém úhlu se protínajícími a ještě později převážně plochami jednoduše před sebe se kladoucími. Ovšem i později zůstávají základem prostorového podání a chápání ony zmíněné pratvary, třebaže tu hmotně nepřicházejí.

Nyní je si však třeba uvědomiti, že jen bezradný divák, který svou tvárnou inteligencí a citem nedorostl ještě Picassových obrazů a není poučen o jejich podstatě, vidí zde trojúhelníky, čtverce, krychle, válce atd. zrovna tak, jak tomu bylo kdysi v případu impressionismu, kdy týž konservativní divák viděl na plátně jen barevné hmotné skvrny. Náš autor vykládá správně, kterak člověk ve své snaze všechno objektivisovat — obraz musí rozhodně něco představovat! — chápe se ve své bezradnosti v obrazu těžko mu přístupném oněch tvarů, které zná ze své zkušenosti, zde tedy oněch geometrických tvarů. Ve skutečnosti však ten, kdo je s to, aby chápal Picassovy a Braquovy obrazy, nevidí zde oněch pravidelných tvarů, ale *v duchu* skutečné věci a to s takovou intensitou, jak to u illusionistické malby není ani možno. Ony geometrické tvary, ony četné plochy a segmenty tvoří ovšem kostru těchto obrazů, ale mimo ně — zvláště v pozdější době — je tu více méně znaků zcela individuálních, ať už linie a plochy podávající zcela zvláštní tvar zobrazených věcí, barva, různé vlastnosti hmoty a konečně i reálné fragmenty věrně na-

podobené nebo přímo do obrazu vsazené. V duchu chápajícího diváka vzniká z těchto všech prvků obraz předmětu. Je to však předmět, jak jsme jej zvyklí viděti v přírodě? Jistě ne. Ten podávala illusionistická malba. Je to představa mnohem složitější a duchovější. A to je právě příčinou, proč se u většiny diváků nedostavuje žádaný účin, že přicházejí před Picassovy obrazy s předpoklady starého umění, že od nich žádají, čeho ony nechtějí podati. Tito diváci odpustili by Picassovi a Braquovi všechny trojúhelníky a krychle, kdyby se jim ony viděné plochy a čáry spojovaly v obvyklý obraz, jaký mají o světě, ale k tomu nebylo přece třeba tolikaleté úmorné práce Picassovy a postačilo setrvati při zásadách illusionistické malby. Než tyto nové obrazy nespočívají pouze na optických vjemech, ale i na jiných, jež jsou nám sdělovány smyslem svalovým a hmatovým, a především jsou plodem úsilovné mozkové práce a úžasné intuice. A táž součinnost celého člověka vyžaduje se také od diváka. Před Picassovými a Braquovými obrazy vykonává divák kus veliké práce. Je to práce o poznání nového světa, a jako vznikly v Picassově nitru ty obrazy, tak také vytváří se v nitru či duchu divákově zobrazený předmět. Picassovy obrazy není možno prostě vydívat, neboť žádaný účin není na plátně, nýbrž povstává v divákově duchu jeho součinností. Povaha Picassova a Braquova umění je veskrze duchová.*

Bylo by mylno viděti v této žádané spolupráci divákově něco výminečného a dokonce pokládati ji za vadu kubismu. Této spolupráce je třeba vždy, kdykoli běží o pokrokové umění vedoucí vpřed přes běžné konvence a kdykoli jde o umění, ke kterému divák svým výtvarným cítěním a chápáním dosud nedospěl. Nestačí dosti zdůrazniti, že výtvarná práce je především duchová práce, a je vyloučeno, aby prů-

* Braque: „Malíř nesmí napodobiti, co chce stvořiti. Pohled se nenapodobí: pohled je výsledkem". „Aby byla malba čistým napodobením, musí se vzdáti pohledu." „Smysly zbavují formy, duch utváří. Nutno pracovati k zdokonalení ducha! Jistota je jen v tom, co plodí duch."

měrný divák, který dvakrát, třikrát v roce navštíví uměleckou výstavu a výtvarnicky jinak nežije, ihned chápal díla, kterým výtvarník věnoval všechno své myšlení a cítění a celý svůj život. Je velikým nedorozuměním, že se něčeho podobného žádá od umění, třebaže každý pokrok na uměleckém poli znamená zrovna tolik odborné práce jako pokrok na poli vědy a techniky. A nyní mohu dodati, je to velikým nedorozuměním zvláště v případě Picassově, kde běží o tak hluboké přehodnocení naší malby, kde běží o rozpomenutí na vlastní základy výtvarné tvorby a opuštění kolejí, po kterých se malba pohybovala od 500 let! Není samo sebou, že roste náš zájem pro středověké malířství, že je teprv nyní čistě výtvarnicky chápeme jako mnohé t. zv. primitivní styly a nejprostší bezprostřední projevy tvárné vůle, s jakými se setkáváme ve všedním životě. To neznamená návrat — není návratu v dějinách umění, nýbrž jen kombinace a křížení — ale najisto hluboký přerod našeho výtvarného cítění a chtění i našeho poměru k světu. To vše vyvírá z děl nového umění a tomu všemu třeba naší spolupráce. Nezapomeňme, že před díly geniů je na místě jen pokora a práce.

Jak bylo řečeno, autorovým úmyslem není podati dějiny kubismu. Chtěl pouze vylíčiti, jak k němu došlo, a na konci rozbírá jeho podstatu a vnější formu. Činí však tak příliš krátce, takže jsem byl nucen jeho líčení mnohým doplniti, chtěje při té příležitosti podati čtenářům dostatečně jasný a plný obraz tohoto umění. V mnohém jsem však opravil názory autorovy podle svého mínění, aniž jsem tím vyčerpal k tomu všechny příležitosti. Tak autor ku př. tvrdí, že by kubistická díla nebyla všem srozumitelná bez oněch věrně napodobených fragmentů reality. Než kubistická díla nezkládají se jen z konstrukce plastiky a prostoru a oněch fragmentů reality — celá řada děl nemá těchto fragmentů a přece jsou srozumitelná — nýbrž také z četných znaků zcela individuálních, které ve spojitosti s konstrukcí dávají právě vzniknouti v našem duchu představě určitého předmětu. Ony fragmenty podporují ovšem, jak již bylo řečeno,

vznik oné představy a dodávají jí obzvláštní síly.

Také líčení Picassova a Braquova vývoje je v knížce ovšem velice zběžné. I v tom malém rozsahu knížky měl býti zdůrazněn více Cézannův význam pro Picassova léta 1908—1910 a bylo možno vytknouti poměr Picassův roku 1906 k Matissovi, jehož význam pro rozvoj moderního umění zdá se býti autorem příliš podceňován.* Nedorozumění by mohlo také povstati u čtenářstva z autorova líčení vyspělého stylu, jako by povstal už v r. 1910. Ve skutečnosti je rok 1910 v díle Picassově dobou velikého přehodnocení a důsledného opouštění illusionistického principu rozkladem předmětu v jeho prvky, ale k posledním konsekvencím došel Picasso až koncem 1912.** Styl z r. 1910 a po r. 1912 jest velmi odchylný a není možno vtěsnati je pod jednu formuli. Vůbec mluví-li se o Picassově umění, třeba vždy uvésti dobu díla, kdy vzniklo. Není druhého umělce v moderní době, který by prožil tak složitý a při tom na nejvýše organický vývoj, jako právě on. Je to takové množství duchové práce vykonané počínajíc prvými léty tohoto století, že by bylo hodno celé generace malířů a ne jednoho člověka, a jak je při tom tento vývoj přísně logický! Kdo je intimněji obeznámen s Picassovým dílem, může takřka na měsíc určiti dobu vzniku jednotlivých maleb. Zvláštností tohoto vývoje jest, že umělec, veden jakousi ekonomií vlastní geniům, v určitých dobách omezuje své problémy, nahražuje složitost tím neústupnějším a čistším řešením dané úlohy, aby v následující periodě opět tím všestranněji útočil na svůj cíl. Prvého rázu je období 2. pol. r. 1910 a 1. pol. 1911, druhého rázu konec tohoto roku a prvá pol. 1912. A zcela jiné povahy je opět Picassův styl posledních let

* Korekturu podal z části v pozdější knížce o Derainovi, kde je otevřeně přiznán vliv Matissův na tohoto umělce (p. 6), a ovšem také obráceně. Zásluhou Matissovou je podle autora, že kopírování světelného zjevu v přírodě nahradil rovnocenným výrazem barevným a že tím zahájil osvobození od illusionismu. Jinak však dospěl Matisse jen k obrazům, jejichž tvary znamenají těla, ale skutečně jich nepodávají. Odtud jich dekorativnost.

** Tím rokem počíná také Daniel Henry vyspělý kubismus v pozdější knížce o Derainovi (p. 15 poz.)

předválečných. Je to doba dovršení, zjednodušení, doba harmonické skladné tvorby.

Jak veliká mezera zeje mezi r. 1910 a obdobím počínajícím se koncem r. 1912, ukazuje nejlépe pojetí prostoru. Zmínil jsem se již, že je v Picassových obrazech podle jejich podstaty vyloučen skutečný prostor hloubící se v nekonečnost, který je vlastní illusionismu, a že jeho prostor je naprosto duchové povahy, jsa vytvářen na plátně konstrukcí věcí či snad lépe řečeno stavbou obrazu, a že je to prostor sice omezený, ale za to uklidňující ducha toužícího po jistotě. V plném rozsahu platí však řečené pouze o posledním období Picassově, kdy malíř vychází, jako klasicističtí mistři z konce 18.st.od pevné plochy v pozadí a klade plochu před plochu. (Důsledky toho se objevily také v rámu, který se nyní už nehloubí dovnitř, ale je sešikmen na vnější straně, takže se obraz nalézá na jeho přední ploše. To praví: obraz nepředstavuje výsek z přírody, na který se díváme jakoby oknem, ale rám je pouhé ohraničení, skutečné zarámování optické plochy.) V cézannovském období běží také o omezený prostor, ale toto omezení není prosto vší hmotnosti, jako i formy trvají při relativní uzavřenosti. Na rozhraní však r. 1910 a 1911 a jednotlivě až do 1. pol. 1912 setkáváme se dokonce s obrazy, kde přes omezení prostoru v pozadí záhybem záclony, třásní nebo čímkoli jiným přece jen místy povstává dojem prostoru hloubícího se v dálku. Jsou to ony obrazy, čistě tonové, v nichž barva je absorbována světlem vyzařujícím z četných samostatných ohnisek obrazové plochy. Často si vzpomeneme na Rembrandta, a je to skutečné období, kdy se Picasso vážně obíral tímto mistrem.

Také u Rembrandta se setkáváme se světlem vycházejícím z obrazu, ale — v tom je veliký rozdíl proti Picassovi — toto světlo má vždy své příčinné zdůvodnění, ať už umělým osvětlením lampou, ohněm, či nadpřirozeností osob, z nichž vychází. A toto světlo ozařuje kolem stojící postavy a vrhá stín, neboť základem Rembrandtových děl je illusionismus stupňovaný ovšem v nejvyšší subjektivismus, a obrazy představují scenu hloubící se v nekonečnost. Zvláštností

těchto ozářených postav je však, že nemají nic hmotného, takže povstává dojem, jakoby nebyly osvětlovány, nýbrž světlem vytvářeny. Plastická spojitost věcí je zrušena a svět se jeví jako nekonečný prostor, v němž světlo rozněcuje své přízraky. Svět jako vise, svět, z kterého krása plastických tvarů jako něčeho skutečného je vyloučena.*

Vzpomeneme-li si nyní na Picassovy tvárné touhy, pochopíme, že jeho setkání s Rembrandtovým duchem na jeho tvůrčí pouti trvalo jen velmi krátko a že Picasso stanul konec konců na zcela opačném polu umělecké tvorby. I pak zůstává zde určitá příbuznost, ale je to příbuznost kontrastů. Než právě dobadati se, v čem spočívá tato příbuznost, která nám osvětlí postavení Picassova umění v světovém vývoji, je úkolem historické kritiky.**

Bylo řečeno, že se Picasso upíná na věci. Tomu nesmí se rozuměti tak, jakoby vycházel od hmotných věcí jako pravé skutečnosti. To by značilo návrat k názoru Egypťanů, ale takového prostého návratu ve vývoji myšlenky a umění není. Vývoj, který je vždy komplikování,

* Přesto zůstává podkladem běžný názor na svět a ze světelných náznaků můžeme si v duchu zkonstruovati plastické souvislé tvary, jak je známe z denní zkušenosti. Něco podobného je u impressionismu, moderního to vyvrcholení illusionismu v čistý subjektivismus. Také ten rozrušil formu, ale ta trvá latentně dále. Platí to ovšem jen o skutečném impressionismu — vzpomeňme si hlavně na Renoira! —, a odtud pochodí ona většinou nechápaná krystalová krása francouzských impressionistických a neoimpressionistických obrazů. V běžných napodobeninách setkáváme se jen s bezvýznamnými hmotnými skvrnami.

** Jiný případ je Grecův. Zde je možno mluviti o skutečné vnitřní příbuznosti, ba o tradici, která však byla Picassovi zprostředkována v novodobém zpracování Cézannem. Tím není však popřen i přímý vliv Grecův, který je u Španěla přirozený. Visionářský rys je společný oběma malířům. Picasso mohl však nalézti u Greca také péči o stavbu obrazu, snahu o převedení plastiky do plochy, částečné použití světla, které na Grecových obrazech také vyzařuje z více středisk, jako tvárného prostředku, a zdůraznění barvy, které dodává mnohdy jeho dílům rázu středověkých desk. Umění obou mistrů je naprosto niterné. S druhé strany je ovšem mezi nimi mnoho různostî. Tak Greco nezapírá spojitosti s illusionisnem. Přes to není to mistr, který by byl vhodný k vylíčení Picassova poměru k dosavadnímu uměleckému světu.

násobení a přehodnocení, může se zdáti v určitých okamžicích vývoje pouhým návratem či navázáním na dávné duchové hodnoty jen povrchnímu pozorovateli. Ve skutečnosti stojí t. zv. reakce na svých předchůdcích, které potírají, a hodnoty, na které navazují, bývají tím v základu přehodnoceny. Křížení kontrastů je jedním z hlavních zákonů světového myšlenkového i uměleckého vývoje. Tak také není Picassovo umění myslitelné bez předchozího illussionismu. Třebaže se proti němu zásadně staví, nevrací se prostě do středověku nebo ještě hlouběji, nýbrž přejímá nejpodstatnější složku illusionismu a dokonale přehodnocenou předává jí dalšímu vývoji. Touto podstatnou složkou maleb posledních pěti století je prostorovost, než Picasso mění zásadně jak pojetí prostoru tak i jeho podání. Místo nekonečného prostoru, který pohlcuje věci, konstruuje omezený, ba měřitelný prostor vázaný na věci: tím zachraňuje prostorovost illusionistické malby a zároveň zachraňuje věci, a v tom smyslu třeba rozuměti, mluví-li se o Picassově návratu k věcem jako skutečnosti. Je to do jisté míry návrat k věcem, ale ne k oněm hmotným předillusionistického období, spíše se však může říci, že je to konstrukce věcí jakožto něčeho prostorového, něčeho, co je takřka výsledkem prostorových vztahů.

Před Picassem bylo už jedno vývojové období a to klasicismus z konce 18. a počátku 19. st., který se pokoušel o něco podobného.* Také tehdy byl omezen prostor na malý přehledný rozsah a konstruuje se kladením ploch směrem do předu, jako činí pozdní Picasso, než položením důrazu na krásu uzavřené

* Zde tkví mimochodem řečeno vlastní příčina Picassova zájmu o Ingra. — Také autor knížky o Derainovi (p. 13.) poukazuje na spojitost moderní malby s klasicismem, Daniel Henry mluví však jen o Ingrovi a jeho ducha shledává výslovně v Derainově díle. Autor upozorňuje také, kterak Ingres, „Realist des Dauernden“, omezuje v zadu prostor podobně jako Cézanne, a vidí v něm vůbec „velikého předchůdce našeho lyrického umění“. — Že zatím se stal starý klasicismus modou dne a takřka vyhrávajícím trumfem proti kubismu, je veliké nedorozumění, kterému však bude, myslím, brzy následovati rozčarování.

formy dochází se jen k jakémusi reliefu. Také zde je možno mluviti o návratu k věci, ale stejně neběží o návrat k hmotné věci — jak povrchně se posuzoval t. zv. klasicismus, vykládal-li se jako pouhý návrat k starořeckému a egypskému umění! —, nýbrž setkáváme se s věcmi povýšenými do světelné sféry a tím subjektivisovanými, v čemž je nutno viděti doklad vnitřní spojitosti klasicismu s předcházejícím illusionismem. S tímto má společné také jednotné osvětlení, centrální perspektivu a scénický ráz, takže přese všechny snahy o konstrukci prostoru dochází se jen k něčemu naprosto kompromisnímu. Klasicismus osvětluje věci a podává tak spíše jejich plastičnost než prostorovost. Je to krátce pokus o konstrukci prostoru pomocí těchto plastických uzavřených těles, ale poněvadž klasicismus současně trvá při dosavadním pojetí obrazu co uzavřené hluboké scény, dospívá k pouhému hmotnému omezení dosavadního prostoru. Bylo to řešení poněkud primitivní, než plošná projekce prostoru zůstává odtud programem pro další vývoj. Koncem století stoupá skutečně stále více plošnost obrazů, hrozí však nakonec zvrátiti se v plošný ornament. V té době zachraňuje malbu Cézanne vrátiv ji jejímu vlastnímu poslání, kterým jest v nové době řešení prostorových problemů, a odkázav ji od pouhého napodobení vnější zkušenosti k opravdovému tvoření. To znamenalo konstruovati plastičnost a prostorovost věcí stavbou obrazu a všechen důraz byl položen na umělcovo nitro. Co je nového v Cézannově díle, není tedy tak vzkříšení existence věcí — neboť v illusionismu trval vždy vedle subjektivisujícího proudu druhý, ovšem slabší, relativně objektivisující, který stavěl své scénické pohledy z plastických věcí — jako sám tvůrčí princip. V něm spočívá také relativně větší objektivnost Cézannových děl, srovnáme-li je s impressionistickými obrazy.

Této objektivitě třeba dobře rozuměti, neboť leží v ní jádro moderní malby. Není to objektivita hmotného světa, nýbrž objektivita kořenící v zákonitosti našich duševních funkcí. (Náběh k ní nalézáme již v klasicismu, na který Cézanne zřejmě navazuje. Omezení prostoru na nehlubokou zonu je mu také spo-

lečné s klasicismem*) Pravda, za kterou šel illusionismus, vedla nutně k čirému subjektivismu, jednak proto, že věřil jedině smyslům, které mu vyprávěly jen o jedinečných individuálních zjevech, jednak že zesiloval ve svých obrazech stále více význam náladových kosmických elementů, světla a atmosfery, takže nakonec se viděla pravda v subjektivní náladě. Pravda byla úplně přesunuta do umělcových smyslů. Svět jest taký, jakým jej vidíme, svět — to jsme my. Toto přeložení světa do nitra člověkova je vlastní přirozeně i Cézannovi, jakožto člověku dneška**, rozdíl je tu však ten, že důvěřuje více svému duchu než smyslům. Tyto podávají podle Cézannova úsudku jen materiál, který duch zpracuje, a zákonitost našeho plastického a prostorového chápání, což je složitá funkce našeho ducha, je jediná pravda, které důvěřuje. Je-li impressionistické umění subjektivní, je Cézannovo niterné a duchové, to znamená, že tvoří, že konstruuje plastiku a prostor, že neupravuje, nýbrž staví obraz.

Picasso navázal v tom plně na Cézanna a vše, co bylo řečeno o tomto, platí i o něm, neboť jsou téhož rodu. Picasso je logický dovršitel Cézannova díla, které přese všechny snahy nevybavilo se zcela z illusionismu. Cézanne vytváří plastiku a prostor kontrasty podle zákonů obrazové jednoty, ale neupouští zcela od plastické souvislosti věcí, podává vůbec více plastičnost než prostornost věci a není dalek scenového pojetí starší malby. Teprve Picasso zkřížením prostoru a věci, rozložením jejím v prostorové hodnoty a skladbou těchto v novou jednotu dociluje řešení čistě duchového. Prostorovost věcí, jich chápání

* Tento Cézannův poměr zajímavě illustrují čtyři roční počasí z jeho ranné doby. Dvě vyobrazení v „Der Blaue Reiter" p. 35, 40.

** V práci, která by činila nárok na vyčerpávající vylíčení umění Cézannova a stejně Picassova, bylo by nutno poukázati na jejich vnitřní spojitost se současným myšlenkovým životem, pro naše účely stačí poukaz na niternost našeho světového názoru. Jen mimochodem připomínám přerod našeho názoru na svět obrážející se v teorii Einsteinově a v učení o čtvrté dimensi.

jako funkce našeho ducha, to je základní obsah Picassova díla.*

---

*Jen mimochodem připomínám, že bylo ve vývoji umění jedno období, které celým svým rázem je příbuzné naší době. Myslím časný středověk. Také v této době velikého duchového přerodu odvrátili se umělci od napodobení vnější přírody a tvořili na základě svých představ. Bylo to umění na výsost niterné a duchové. Historická obdoba je také v tom, že tomuto umění předcházel malířský styl, který byl stejně ukončením staletého vývoje starověké malby, jako předchůdce kubismu, impressionismus uzavíral vývoj moderního illusionismu kořenícího ve vysokém středověku. Také tvarově jsou zde veliké příbuznosti. I v časném středověku je možno mluviti o jakémsi návratu k formě, ale opět ne k oné hmotné egyptského umění, neboť jako kubismus je nemyslitelný bez předchozího impressionismu, tak také ony reliefy, mosaiky a malby časného středověku předpokládají období pozdněantického malířského stylu. Jestliže egyptské umění rozvíjelo hmatatelné formy na hmotné ploše, promítá časný středověk formy do optické plochy. S klasicismem, Cézannem a Picassem sdílí toto období také nechuť k nekonečnému prostoru a napodobení skutečného prostoru nahrazuje ideálním prostorem do hloubky velmi omezeným. Jako Picasso řeší svoje prostorové problemy vycházeje od zadní plochy a klada plochu před plochu, tak také časněstředověký umělec staví svoje světce před zlatou nebo barevnou plochu (po případě se vzorem), která průběhem vývoje nabývá stále většího významu a tlačí figury do přední obrazové plochy. (v. *Berstl*, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Bonn-Leipzig 1920). Posléze vidíme zde řadu světců umístěných v čisté *axialitě*, kterýmž terminem tak duchaplně odlišil objevitel uměleckých hodnot časněstředověkého umění, Alois Riegl, duchovou formu těchto maleb a mosaik od hmotných *frontalních* projekcí egyptského umění. Podobně se zde shledáváme s pomíjením fragmentů perspektivy známých antice, se zanedbáváním jednotného osvětlení a naopak s tvořením na základě kontrastů. Zajímavou obdobou moderních deformací je také podřízení měřítka figur vnitřnímu věcnému principu zcela neodvislému od diváka, dle něhož byla velikost figur odstupňována s ohledem na jejich důležitost v zobrazené scéně (Wulffova t. zv. obrácená perspektiva). Nescházejí dokonce ani kombinace různých, až i tří, pohledů na předmět či figury. Také v egyptském (méně v assyrském) umění spojoval se en face s profilem, ale tu běželo o rozvinutí hmatatelných forem v jejich největší rozložitosti v ploše, kdežto starokřesťanský umělec snaží se docíliti co možno bohaté představy plastickoprostorové. A tu přicházíme k základnímu rozdílu tohoto umění naproti modernímu. Jestliže v tomto jsou věci jaksi výsledkem prostorových vztahů, tedy něčím prostorovým, je v starokřesťanském umění vázán prostor na plastické věci. Je to stále ještě kubický

V předcházející kapitole vytkl jsem některé vady knížce, o níž podávám zprávu a které používám zároveň jako podnětu k obšírnějším poznámkám o moderním umění. Současně jsem však doporučil knížku jako spolehlivý úvod k pochopení snah a cílů tohoto umění. V tom není rozpor. Je to jistě dobrá knížka v uvedeném smyslu a pouhým logickým soudem dají se z jejího stručného rozboru vyvoditi mnohé cenné poznatky jí nevyslovené, než knížka nepostačí tomu, kdo by se chtěl důkladněji a hlouběji poučiti o podstatě umění Picassova a Braquova. Spisek zhusta jen popisuje, kde by měl mířiti k jádru — to platí také o líčení Cézannova umění, kterému se také křivdí tvrzením, jako by setrvalo při jednostranném vnějším osvětlení — a čtenář je nucen sám domýšlet. Uvedl jsem své pochybnosti o autorově výkladu, kterým doprovází Picassův rozklad věcí a poměr tohoto rozkladu k deformaci, a podobně o podstatě reálných fragmentů v obrazové jednotě. Pochybným zdá se mi také dělení Picassovy tvorby na podání předmětu a stavbu obrazu, kdežto ve skutečnosti běží o jediný tvůrčí akt, a dá se jen připustiti pro svou praktickou užitečnost při začátečním chápání tohoto umění. Nedostatečně je zdůrazněna duchovost Picassovy tvorby, prostorová povaha jeho věcí, a čtenáři není zcela jasno, jaký předmět vlastně povstává v jeho duchu při vjímání Picassových obrazů. Autor mluví o užití barevných papírů a jiných materiálů v umělcových obrazech, aniž se však pokusil zdůvodniti je z ducha jeho tvorby. Záměry autorovy přesahovalo ovšem podrobnější líčení Picassova vývoje a jeho postavení ve světovém vývoji, úmyslně vyloučil autor i estetickou stránku, omeziv se na vylíčení základního problému

klasický prostor vymezený figurami, rozdíl je jen ten, že tyto figury jsou promítnuty v optickou plochu a že jsou v ploše dokonale isolovány. Spojení mezi nimi, pokud trvá, není umělecké ale věcné či niterné povahy: posuny a pohledy. — Podotýkám ještě, že Berstl používá (p. 42) pro označení podobného stylu na rozdíl od illusionismu, který počítá se vzduchovým prostorem, názvu kubismus, čímž se však dopouští téhož matení pojmů, jako když se používá názvu impresionismus, náležejícímu určitému období 19. stol. pro příbuzné obdobné styly minulých věků.

formálního, než tím v prvém případě zašel poněkud do zkreslujících všeobecností a v posledním vyhnul se úkolu, jehož splnění je nutné, má-li se buditi porozumění pro umění, kterému se širším obecenstvem, ba i velikou částí umělecké obce dosud upírají umělecké hodnoty. Za daných poměrů je skutečně velmi důležitý průkaz, že Picassovo a Braquovo umění tyto hodnoty má. — Jestliže jsem podle svého soudu vytkl v souvislosti vady autorovy knížky, činím tak hlavně proto, aby bylo jasno, co je v předcházejícím líčení autorovým majetkem a v čem bylo opraveno a doplněno. V následujícím připojuji další doplňky.

Zmínil jsem se o uměleckých hodnotách Picassova díla. Přirozeně by nestačilo, kdyby Picassovy a Braquovy obrazy podávaly pouze věrný obraz věcí po stránce jejich konstrukce, hmoty a prostorových vztahů, ať už by byl sebe všestrannější a dokonalejší. Měli bychom zde řadu jednotlivých prvků, v které byl předmět rozložen, a nic více než nějaký nový způsob vědeckého grafického záznamu skutečnosti — a to bylo často jejich umění vytýkáno* — tedy nějakou novou vědu a ani ne v onom vysokém smyslu, který sbližuje vědeckou činnost tak dokonale s uměleckou tvorbou. Než Picassovy obrazy jsou sice nanejvýš věcné, ale nikdy střízlivé a mají v bohaté míře všechny vlastnosti, jež přísluší uměleckým dílům v plném slova smyslu. Všimněme si nejprve základního jejich prvku linie.

Linie Picassových obrazů a kreseb nejsou abstraktní, jako v geometrii, a také nejsou ztuhlé a neživotné, jako jsou mnohdy linie obrysových kreseb z konce 18. sloletí, ale mají vždy citlivost nervů, i když se zdají

* Také Max Raphael, který napsal nejcennější studii předválečné doby o Picassovu umění (Von Monet zu Picasso. München 1913 Delphin-Verlag) usuzuje podobně: „... so dass er zu einer individualpsychologischen Methodologie des Raumes, nicht aber zu dessen Gestaltung kann."

Studie, přeložená z části do češtiny (Umělecký měsíčník III. roč. p. 24—27) končí se slovy: „Dass Picasso uns mehr eine fruchtbare Lektion als ein geschlossenes und absolut gestaltetes Werk gegeben hat, muss uns auf *den* hoffen lassen, der dieses Wissen zur Weisheit des père Corot kompletieren kann."

býti ostřím nože. A tvarově krásné jsou tyto linie: krásná je jejich oblost, krásná je jejich přímost. Ovšem není vše zásluhou malířovou. Picasso upíná rád svůj zrak na předměty, které jsou již samy sebou krásné, které jsou samy uměleckým dílem, tedy něčím formovaným, více méně duchovým jako housle, kytara, mandolina a jiné hudební nástroje, než doznejme si, zdály se nám tyto artefakty tak krásnými, dříve nežli je Picasso povýšil do své duchové sfery? Linie zrozené již z ducha zduchovněly ještě více, je to jakoby výtažek toho nejpodstatnějšího, co se dá chápati jen vnitřními orgány. Tato veliká síla — ne abstrakce, neboť se upíná na zjevy zcela individuální a ponechává jim jejich zcela určitý ráz, nýbrž spiritualisace — posvěcuje vše, čeho se dotýká, a je pravou objevitelkou nových krás. Nejprostší předměty naší denní potřeby, sklenice, šálek, láhev, dýmka, nůž nebo cokoli jiného jako by byly přepodstatněny. Jsou zajisté mezi nimi věci, které už svou povahou vycházely vstříc jeho způsobu vidění, tak ku př. skleněné nádoby, jejichž plastické bohatství se přímo podává i jednostrannému vnímání, na němž spočívala dosavadní malba. Tyto průhledné věci, zdá se, jako by ani neměly nic hmotného z tohoto světa, jako by byly samy již jen čistou demonstrací plastiky a prostorových vztahů. Totéž platí ku př. o vějíři, v přírodě o palmě, škebli a j., které se zdají býti složeny jen ze samých směrnic. Než Picasso nepotřebuje takové opory k dosažení svých záměrů a duchovost jeho umění není vnější povahy. Vším je jeho vlastní duch a vše, na čem spočine, nese jeho obraz. Kolikrát maloval Picasso hmotnou sádrovou dýmku, jíž se vždy tak podivoval, a její duchová krása není o nic menší než krása křehké sklenice nebo vzdušné kytary! A nyní přichází to úžasné, co ukazuje, jak dosavadní malba podávající předmět z určitého místa, byla v nevýhodě proti novému umění: ať maluje Picasso sebe častěji touž prostou věc, maluje ji vždy jinak a nevyčerpatelnými se zdají půvaby jejích plastických a prostorových vlastností. Ona zvláštní rozkoš plynoucí z Picassových obrazů a spočívající v čistém a jasném chápání prostorových vztahů je

vždy jiná, neboť Picasso vás nutí pokaždé vykonávati jinou duchovou práci. Jaké je tu bohatství možností proti staré malbě, která byla při toužené změně vlastně odkázána jen na volbu jiného osvětlení! (Monetovy serie obrazů téhož předmětu!) Bohatství, které skýtá nový způsob chápání a výrazu světa, je tak veliké, že stačí malá sklenka, aby jejími půvaby se vyplnil celý obraz, aniž je třeba utíkati se k dekorativním doplňkům v pozadí. V tom spočívá naprostá věcnost (realismus) nové malby.

Jestliže však Picasso umí vyčerpati i z jednoduchých předmětů tolik lineárních aj. půvabů, jaké možnosti podávaly mu složité útvary jako lidská hlava či dokonce tělo! Picassovy obrazy vyrůstají tu skutečně na stavby bachovské polyfonie — Picasso i Braque milují starou polyfonickou hudbu a její nástroj varhany, nenávidí za to moderní hudební impresionismus* —, ale tím není řečeno, že všechny obrazy podávající složité útvary jsou také vždy složité. I zde rozhoduje záměr umělcův, popřípadě dosažený vývojový stupeň. Jednou se zdá, že nemá umělec nikdy dost, tolik hromadí toho ze své představy předmětu na plátně, po druhé se omezuje na několik linií nebo ploch, které podávají skutečně poslední jeho výtažek. Právě tyto věcičky, zdánlivě tak jednoduché, které v podstatě však jsou pěnou, květem a výsledkem dlouhého složitého vývoje, náležejí k divům Picassovy tvorby. Mají jas a čistotu Mozartovy hudby a sublimnost a sevřenost lyrického verše. Jsou vlastní všem jeho obdobím, ale hlavně onomu poslednímu, kdy se vyjadřoval Picassův duch skladnými díly čistého kladu.

Jestliže jsem se pokusil v předcházejícím poukázati na čistě výtvarný a všeobecný rys Picassova principu, na jeho niternost odpovídající určitému názoru

* *Picasso* zajímal se obzvláště o španělského skladatele 16. stol. Vittoriu, Derain o Palestrinu. Z moderních skladatelů patřil Déodat de Séverac ke kruhu, který se utvořil od 1911 kol. Picassa, — v jeho rodišti Céret, nazvaném G. Apollinairem „Barbizon kubistů."

Mimochodem upozorňuji, kterak už z hořeního detailu a především z povahy kubistické malby vyplývá nesprávnost používání názvu „kubistické hudby" pro skladby, kterým se vytýká ať už právem či neprávem nedostatek stavební důslednosti.

na svět, takže zcela lhostejnou se jeví volba předmětu, který má býti zobrazen — předmět není námětem, nýbrž lyrismus celku —, tím nechci tvrditi, že by toto nové umění nemělo svých mezí. Má je, jako kterékoli jiné čisté, určitě vyhráněné umění, ale tím není nic popřeno z toho, co jsem o něm pravil svrchu. A není to spojeno s jeho újmou, neboť „umění, které se vyznačuje čistotou, nebylo nikdy formulí pro vše", praví Braque, z jehož výroků třeba uvésti i následující: „Omezené prostředky činí často půvab a sílu primitivní malby", „Omezenost prostředků dává styl, rodí novou formu a pudí k nové tvorbě", „Nové prostředky, nové náměty".

Prohlížíme-li dílo Picassovo po stránce předmětové, zpozorujeme, že největší část obrazů pozdější doby, počínajíc jarem 1911, jsou zátiší, méně figury, a že ve starší době je poměr obrácený. Zcela výminečné jsou však krajiny. Znám z r. 1908 dvě malé krajiny, ale nesmírně monumentální, jako vytesané z balvanu, pak z léta 1909* tři malované ve Španělsku v Horta de Ebro, které navazují zřejmě na Cézanna a s důrazem na plastiku stupňují a spiritualisují jeho styl v útvary čistě krystalové povahy, konečně jednu krajinu z jara 1910, malovanou tamtéž a dvě, malbu a lept, z léta téhož roku pocházející rovněž z Pyrenejí z Cadaqués. Pak po roční téměř přestávce shledáme se s dvěma malbami Pont-Neuf v Paříži z jara 1911, ale tím jsou jmenovány také poslední Picassovy krajiny. Není náhodné, že počet krajin v jeho díle je tak malý a že vyjímajíc olejovou krajinu z Cadaqués z 1910, která stojí na začátku náběhu k novým problémům, zůstávají vývojově většinou za současnými figurálními díly nebo zátišími. Picasso byl od počátku figuralista a od své kubistické doby všechen svůj zájem soustřeďoval na formu a čistou existenci věcí, vylučuje ze své tvorby všechnu anekdotu a epiku. Nejvzdálenější mu však byla krajina. Nesmíme zapomenouti, že tato jako umělecký genre představuje poslední důsledky illusioni-

* Braque, u něhož nalézáme celkem tytéž poměry, maloval v té době více krajin než Picasso.

stického malování. Vývoj, který se počal v 15. stol. napodobením věcí, jak se jeví oku stopeny ve světlo a vzduch, nutně došel, stupňuje v podaném výseku z přírody stále více vliv kosmických živlů, k obrazům, v nichž se stala figura zcela podružnou a kde na konec všechny plastické hodnoty se rozplynuly v barevně světelné skvrny. Nekonečný prostor, v němž splývá vše v jedno, odpovídající pantheistickému nazírání doby, je těžiskem tohoto umění, které objektivistické snahy illusionismu stupňuje v dokonalý subjektivismus. Je to prostě úplný protiklad Picassových snah a už pouhou reakcí dalo by se vysvětliti, proč maloval tak málo krajin. Avšak i krajina, pokud se chápe jako něco plasticky souvislého, byla Picassovi něčím, co se dalo těžko zpracovati, třebaže nebyla něčím zcela nepřístupným, jak vidíme ze jmenovaných krajin. Jeho umění nejde do šířky, nýbrž do hloubky, a stačí mu nepatrný předmět, aby řeklo všechny hlavní pravdy, které ví o světě. Tato soustředěnost na jeden nebo několik málo předmětů jeví se umělci takřka nutnou k dosažení co možná veliké síly výrazu. V poslední době se spokojuje nejčastěji s drobným obrázkem intimního rázu, ale vedle toho přicházejí i větší plátna monumentálního účinu — tento nezávisí na velikosti pomalované plochy —, třebaže mnohem řidčeji nežli v létech 1908—09. Picasso vyspělého kubismu není rozhodně malíř rozsáhlých pláten a nic není mu vzdálenější než dekorativní záměry. Krajina ovšem nevyžaduje zásadně větších ploch, ale je přece jen velmi složitý útvar, a co je hlavní, obsahuje mnoho beztvarého, měnitelného a přímo nedostupného pro zvídavost rázu Picassova. Jako rušivý, nepřátelský prvek odmítá tento malíř předem atmosferu — jeho svět je čistý svět našich představ — v půdě pociťuje beztvarou těžkou hmotu a nekonečný prostor jeví se mu jako bezútěšná nirvana, v niž vše beznadějně zapadá. Celou svou bytostí chápe se tento malíř plastických tvarů jako něčeho skutečně existujícího a poznatelného a, všimneme-li si jeho krajin, vidíme, že se jejich obsah omezuje na skupinu domů, po případě s palmou, na most, na klášterní dvorek a p., krátce,

že pojímá krajinu stejně jako zátiší nebo figuru jako pouhý plastický útvar, více méně složitý. Přesto, dokud Picasso nezrušil dokonale souvislost věcí, byly možny v jeho tvorbě krajiny, které se nevzdálily daleko od běžné koncepce. Potíže se dostavily teprve v okamžiku, kdy stupňoval Picasso svou zvídavost na dokonalé poznání předmětu. Tu se ukázalo, že mnohé složky krajiny, ať již domy či hory, již svou pouhou velikostí jsou pro něho naprosto neměřitelné a nedostupné, a omezil-li se na části krajiny, které mohl zvládnouti, seznalo se, že mu z ní zůstalo vlastně velmi málo. A pojednou dostalo se světla také pojmu krajiny. Co je vlastně krajina v dosavadním smyslu a je možná krajina v tomto smyslu v mezích principu Picassova? Zmínil jsem se již, že je krajina plodem illusionismu. Skutečně má jeho jednostrannost a není ničím jiným, než plošným promítnutím určité scény s určitého stanoviska. Změní-li se toto stanovisko, nemám jiného pohledu na krajinu, nýbrž ve skutečnosti krajinu zcela jinou, t. j. opět scénu promítnutou v plochu. V mezích Picassova umění je možný portrét — dokázal to podobiznou úžasně vystižnou pana Uhde z jara 1910 — ale krajina v tom smyslu, jak jsme ji až dosud rozuměli, není možná, poněvadž je povahy čistě plošné a zrušením plastické souvislosti věcí padá. Pokud by pak běželo o pouhé plastické fragmenty krajiny, nebylo by dokonalé řešení v novém smyslu možné pro irracionálnost nebo složitost jejich tvarů — ku př. pyramidálně vystavěného města —, která by nikdy nedala plasticky jasného přesvědčivého celku. Jestliže však v určitých případech řešení přece je možné, ku př. u racionálně založených mostů a p., je možno o takových fragmentech mluviti jako o krajině a není výhodnějším pro cíle Picassova umění věnovati pozornost raději zátiší, které je schopen dokonale zvládnouti? Zde máme tedy meze tohoto umění, o nichž byla svrchu řeč. Jsou to meze a zároveň charakter, v němž kotví jeho síla.

Tolik bylo nutno říci o čistě formálních vlastnostech Picassových lineárních sestav a jejich poměru k přírodě jakožto inspirátoru umělcovy obraznosti. Pi-

casso je skutečný mistr linie, jako jím byl Ingres a řečtí malíři vás. Byla doba, myslím, že si také Picasso zakládal jako starší mistři na umění vykroužiti štětcem dokonalé křivky a narýsovati přímky, které se zdály rovnějšími než ony mechanicky vytvořené pravítkem. V pozdní době ovšem, kdy jeho touha po jistotě vyvrcholila, důvěřoval, zdá se, přece jen více pravítku a kružítku, chtěl-li míti linii absolutně rovnou a kruhy absolutně okrouhlé (slova Braquova!). Ale jako vlepované papíry, nemají ani tyto linie nic mrtvě mechanického, jsouce nutnou součástkou určité obrazové jednoty, po případě kontrastem linií zcela jiné povahy.

Uvedl jsem Ingra a řecké mistry vás jako příbuzné zjevy lineárního umění Picassova, než, oč jsou linie tohoto posledního výraznější a jak složitým a rozmanitým obsahem jsou obtěžkány! Jednou dotýká se štětec sotva plátna a jeho stopa se na něm chvěje, podruhé se vrývá linie pevně a neúprosně v prostor anebo má křepké napjetí ocelového péra či struny a jindy je opět mátožná, jakoby hmotou zatížená a vyzařuje jakousi substanci. Z jedné kresby či obrazu promlouvá k vám harmonické bytí věcí, z jiné vyplněné přísnou lineární sestavou, oživenou malým ornamentem — jsou to často ornamenty opovrhovaných stylů z doby po polovici 19. stol. — vyciťujete něco velmi vážného a zároveň útěšlivého, jako je teplý útulek, a jindy bije na vaše nitro bolestné kroužení, těžké to rodění formy, zápas ducha s hmotou, a na obraze leží tíha a smutek. Nebylo by však správné, mluviti všeobecně o Picassově linii, její vzhled se mění podle vývojového období a také její duchová náplň je vždy jiná. Na vší starší kubistické tvorbě leží týž ponurý smutek, jako na předkubistických obrazech. Vzpomeňme si jen zdánlivě suchých linií, trhaných, neúprosných a přece vnitřním žárem prosycených, kterými Picasso načrtl v létech 1904—05 trpkou osudovost komediantského života!* A není to jen

* Velmi krásnou studii o Picassově tvorbě té doby napsal kdys zemřelý básník Guillaume Apollinaire v La Plume No. 372 z 15. května 1905. Tento básník měl na Picassa šťastný vliv v jeho rozhodné době. *M. Raynal* P. Picasso p. 46, München 1921.

melancholická lyrika, která promlouvá ze starších kubistických děl, nýbrž mnohdy i napětí dramatického účinu. Je to jakoby boj ducha s hmotou — barokní prvek, vlastní také Cézannově tvorbě — a tím je skutečně všechna starší tvorba Picassova, tvorba malíře toužícího z hmotařského názoru na svět a umění po jasu, čistotě, harmonii a především po jistotě. A tohoto osvobození a spásy dochází jeho těžce zápasící duch v posledním klasickém období, kdy zdá se, jako by vše v obrazech zvonilo, tak jsou křišťálově jasné a křehké. A také linie stává se v nich vlastně teprve linií v plném slova smyslu — i pro ni to byl okamžik osamostatnění jako pro barvu — neboť dříve při své nestejné síle byla spíše zhuštěním nebo zkratkou temnosvitu než čistou linií, nevyjímajíc ani t. zv. periodu růžovou, kdy vše bylo jen křehčí a diskrétnější. I to mluví pro barokní prvek malby té doby.

Podobně jako u linie, třeba rozlišovati i u barvy různá vývojová období. V prvé t. zv. modré periodě byla těžká, hmotná a literárně zatížená, pak přišlo období čistě Picassovských jemných barevných tonů, které tolik svědčily o jeho jistotě při volbě nových sestav. Na to po krátkém období r. 1907, za kterého Picasso maloval čistými barvami, jak přicházejí z tuby, a kdy barvou přímo kreslil tvar věcí — a jsou mezi těmi díly obrazy úžasné brilantnosti a svěžesti — nastala léta, v kterých se barva dostala do područí světla, a to daleko více, nežli v něm byla v prvých dvou obdobích. Jako přechod možno považovati plátna 1. pol. 1908, kdy Picasso sice maloval proti r. 1907 paletou omezenou na několik barev, hlavně na rozmanitě tonovanou ponurou červeň a hlubokou modř, ale maloval tak široce a robustně, jako nikdy později. V těch malbách zbudovaných jako kyklopy je živelná síla. V dalším vývoji zdůrazňuje umělec stále více tvar či lépe prostorovost věcí a hlavní slovo přísluší světlu. Do obrazů vnikají neutrální tony, především šeď — z počátku téměř veskrz omezená na pozadí — a také lokální barvy předmětů se neutralisují. Z duhových barev přicházejí zde jen brilantní zeleň a méně modř. Červeň a žluti jsou zastoupeny pálenou sienou a okry,

k nimž přistupuje stupnice různých hnědí. Je to v podstatě tonová malba, ale není to dokonale klidná existence věcí, kterou podává. Naopak zdá se, jako by se odehrával boj mezi ustupující barvou a vítězícím světlem. Toto rozleptává a vyssává barvu, která za to tím ohnivěji — skoro grecovsky — hoří, ne však volným vítězným plamenem, nýbrž jako dušený vnitřní žár. Jsou obrazy z konce 1909 a první polovice 1910, kde hoří v šedích barvy, jako řeřavé uhlí skryté v popeli. Jsou to poslední dozvuky romantické barvy.

Je nesmírně zajímavé sledovati, jak vyhasíná pomalu tento žár, jak barvy blednou a jsou omezovány na stále menší plochy, až na rozhraní 1910 a 1911 úplně vymizejí. Je to ona doba radikálního obratu k rozkladu věcí. Obrazy představují složitou konstrukci čar a plošek, které jsou vytaženy a naneseny nesmírně citlivým štětcem. Šeď, která se v r. 1908 zmocnila pozadí, obsáhla nyní celý obraz. Jestliže však ubylo malbám na vnější skvělosti a působivosti na dálku, tím bohatší jsou jejich intimní půvaby. Ona šeď je v podstatě nekonečně bohatá stupnice tonů, která je opravdovou pastvou pro kultivované oči. Mezi těmito tony vyčerpávajícími teplou a studenou skálu jsou některé, které připomínají matný lesk perleti a rybích šupin, a k nim se pojí bílé měkké tony nesmírně něžné. S druhé strany vrcholí šeď v hlubokou čerň, většinou však přistupuje k šedi ještě hněď. Tyto Picassovy hnědi oněch let — a stejně Braquovy — jsou něco zcela nového a pro toho, kdo je viděl, jsou nezapomenutelny. V l. 1908 až do poč. 1910 byly to zvláštní pálené tony, později zchlazené a ztmavené. Jsou průhledné a mají co do své hmoty něco příbuzného s kostí. V 1909 a první pol. 1910 tvořily, rozvedeny v množství mlžných nebo průhledných světlých a tmavých tonů a spojeny s brilantní zelení, nesmírně aristokratickou harmonii, později ve spolku s šedí je jejich účin ještě diskretnější.

Na jaře 1911 stáváme se svědky nového zjevu, velmi závažného. Obrazy se zjasnily, místo šedi nastoupila plavá žluť a vedle ní trvá hněď. Stopy šedi působí v harmonii okrových a hnědých tonů jako stříbro.

Čerň má hloubku ebenu. Četná světelná ohniska, která se v r. 1910 rozžehla na obrazové ploše, rozšířila se a svítí nyní v plné síle. Vše je jaksi blíže životní atmosféře, třebaže neméně duchové než před tím, a nyní přichází to důležité, že pomalu a jaksi kradmo vstupuje do obrazové jednoty opět barva, tentokráte však v nové funkci. Většinou je to opět lokální ton, barva poutaná na předmět, ale svou osamoceností v temnosvitovém organismu působí především jako barva. Jsou však již z té doby ojedinělé obrazy, v kterých vystupuje barva vysloveně jako zcela samostatný výrazový prvek, rovnocenný linii a světlu. Je to předzvěst dalšího vývoje.

Koncem r. 1911 a v první polovici následujícího stupňuje se barevnost obrazů a zdá se, jako by Picasso neměl nikdy dost, tolik krásy svého niterného světa snaží se nahromaditi i na nejmenším plátně. Právě tehdy a v následující době s oblibou maluje drobné kabinetní obrázky — stačí mu rozměr o několika centimetrech — kterými umí pověděti neskonale více než mnohý malíř rozsáhlými plátny. Jsou to malé skvosty, šperky, které však nemají nic z uměleckého průmyslu a na hony jsou vzdáleny pouhých účinů dekorativních. Monumentálnost koncepce světa mluví stejně silně z těchto drobnůstek jako z největších Picassových obrazů. Celý obrázek je po případě vyplněn jediným předmětem, z těch nejprostších a nejvšednějších, a vy cítíte vanutí nekonečnosti... Prošed přísnou kázní koncem 1910 a poč. 1911 a dosáhnuv zrušením uzavřenosti těles naprosté svobody tvorby, obohacuje nyní Picasso konstrukci předmětů jich látkovými znaky, aniž upadá do nebezpečí zhmotnění. Věci obrazů té doby jsou zdánlivě blíže přírodě, jak jsme ji zvyklí viděti, ale jsou stejně duchové povahy, jako v době předcházející. Vše je povýšeno do sféry mohutné koncepce. Obrazy té doby jsou nejbohatší ze všech Picassových období. Malíř hromadí v nich všechny své výrazové prostředky a používá techniky velmi složité. Platilo-li dříve za dogma, že k dokonalosti obrazu náleží jednota vedení štětce, setkáváme se zde naopak na témž obraze s technikami zcela pro-

tichůdnými a po případě i s různým materiálem. Picasso, chtěje docíliti absolutně čisté krásné barevné plochy, pokryje s úplným klidem některá místa olejového obrazu emailovou barvou, jsa si jist, že tím nikterak nezruší obrazové jednoty. Pro něho jest jednota obrazu něco duchového a ne hmotného, závislého na technice a materiálu, jest to jednota koncepce, a tak vidíme, kterak v této a následující době Picasso beze všech skrupulí do svých kreseb maluje a lepí barevné papíry, útržek plakátu, kus novin nebo do svých maleb kreslí uhlem a vsadí po případě kus libovolné reality. Je to vědomá naivita genia.

Než Picassův duch nebyl ještě spokojen. Co tvořil, zdálo se mu býti asi příliš přetížené, složité, ne dost soustředěné a vyjasněné, a hlavně naprosto ještě ne duchové. Rušil jej asi dvojitý charakter barvy, která v témž obraze vystupovala jednou zcela samostatně a podruhé co temnosvit, a temnosvit sám zdál se míti něco hmotného. A tu dochází, počínajíc koncem 1912, Picasso k poslednímu svému stylu předválečnému, z kterého temnosvit je téměř vyloučen, kde budují obrazy čisté tvary vyjádřené čistými liniemi a čistými barevnými plochami. Právě v této době nejvyšší, skutečně klasické jednoduchosti používá hojně barevných papírů a jiných reálných složek, chtěje podati co nejdokonalejší rovnomocninu reality tanoucí mu v duši.

Krása linie, barvy a světla, krátce krása výtvarných prostředků, na kterou jsem se v předcházejícím pokusil poukázati, nevyčerpává však estetické hodnoty Picassových maleb, a chápati jen je, znamenalo by nechápati jeho díla. Při nejlepším mohlo by se mluviti o počínajícím porozumění, neboť s druhé strany jsou zajisté lidé a dosud převážná jich většina, kteří Picassovým a Braquovým dílům upírají vůbec umělecké hodnoty. Uznávati nebo býti dokonce nadšen hudebností Picassových linií, sladěnými harmoniemi jeho tonů a citlivostí malířské hmoty vůbec, a tím se uspokojovati, jako by nezáleželo na tom, co ty linie, plochy, barvy a tony znamenají, nebo dokonce vytýkati jako znásilňování a mystifikaci diváka, jestliže říká malíř o těch jinak krásných, ale věcně prý ne-

srozumitelných liniích a plochách: toť jest sklenice, mandolina, žena atd. — to praví, že onen divák nedošel správného poměru k Picassovu umění. Krásu malířské hmoty sdílejí Picassovy obrazy s jinými jinak jim protichůdnými a ničeho více nejsou vzdáleny než dekorativních záměrů. Může se říci, že po negativní stránce vzniklo Picassovo umění právě z reakce proti snahám, které hrozily počátkem tohoto století svésti malbu na pole čiré dekorace. Nemýlím se, myslím-li, že hrot byl namířen hlavně proti dílu Matissovu.* Pro Picassa jsou ty krásné linie, světla a barvy pouhými tvárnými prostředky, jimiž podává kus světa. Jeho obrazy mají vždy něco představovati a také vždy představují. Uměti vyčísti z obrazů tento věcný obsah a chutnati bohatství, s jakým Picasso podává i nejprostší předmět naší zkušenosti, míti představu toho předmětu, ne onu strnulou jednostrannou, která vzniká při pohledu na hmotný předmět s některého pevného bodu, ale jako bych se pohyboval volně kol něho prostorem, tedy představu velmi složitou, jež vzniká v našem duchu z mnoha zkušeností, a nad to představu velmi jasnou, zdůrazňující podstatné vlastnosti předmětu, to znamená chápat Picassovo umění. A právě v síle, s jakou umí Picassovo umění vyvolati v nás tuto bohatou představu světa a to i věcí, jež jsme až dosud podceňovali a proto i přehlíželi, v té

* Tendenci tu je možno vyčísti i z uvedené již knížky Picassova přítele M. Raynala. — S druhé strany nepřekvapuje, že se také Matisse vyslovil několikráte velmi odmítavě o kubismu. Uvádím jeho slova: „Picasso a Braque dali mi mnohé popudy. Picasso je chytrý chlapík. Pomohl nám prohlédnouti opět hlouběji k pratvarům. To je prostředek k zjednodušení umění, ale vystavěti system na uměleckém prostředku, je nesmysl. Kubisté mají system, ale žádný cíl. Cíl je však to podstatné“. Že Matisse nepostřehl v kubismu více než zdůraznění pratvarů, svědčí o tom, že nevnikl příliš hluboko v jeho podstatu. Patrně má na mysli léta 1907—1908 Picassovy tvorby, kdy skutečně se mohl Matisse směřující právě k zjednodušení přírodních tvarů mnohému naučiti z jeho obrazů. Co pak zde mluví o systemu a cíli kubistů, je pouhá obměna běžných odmítavých kritik, která by se stejně mohla obrátiti i proti jeho umění. Praví-li pak, že „kubisti zbudovali teorii před praxí“, činí tak právem vzhledem k mnohým žákům Picassovým, ale ne vzhledem k tomuto samému, který nikdy ani tolik neteoretisoval jako sám Matisse.

výmluvnosti, abych tak řekl, s kterou umí nás přesvědčiti o tvarové kráse i nejvšednějších věcí, leží hlavní hodnota jeho díla.* Je zde pronikavé vidění či lépe řečeno tvárné chápání vedené stejně inteligencí jako citem, chápání dosahující kostry a podstaty věcí, které se dá vysvětliti jen silou intuice, a odtud pochodí také mystický dojem, jaký máme z Picassovy tvorby, ovládané vášnivou touhou po objektivním poznání. Zajisté nemůže se říci větší chvály uměleckému dílu nad tu, že odhaluje nám svět v novém světle. Picassovo dílo vzniklé z úžasu nad tajemností a fantastickou krásou všedních věcí činí to tak dokonale, že je možno mluviti o přehodnocení naší představy světa.

A jakým způsobem dosahuje onoho velikého účinu? Silou koncepce a skladby, s jakou utváří na plátně nové celky z prvků, v které rozložil svou pronikavou analysou předměty, tedy onou novou jednotou, lyrismem, o kterém mluví Braque. Tím však zároveň vrátil Picasso malbu zbloudilou do napodobení přírody jejímu vlastnímu určení, skutečnému tvoření, a v tom spočívá hlavní jeho historický význam.

Shrneme-li vše, co bylo až dosud řečeno, vidíme, že Picasso se snaží proniknouti k jádru skutečnosti, že shledává tuto skutečnost v plastických věcech v soujemu jejich tvarových vlastností a jejich prostorových vztahů, že se zmocňuje této skutečnosti pronikavou analysou a zároveň intuitivní silou — z jeho děl svítí jakýsi studený žár — že se jich zmocňuje současně svou inteligencí, smyslností i citem, krátce celou svou bytostí, že stejně celou svou bytostí přenáší své zjasněné představy na plátno a to prostředky na výsost citlivými a silnými, že buduje tak nové útvary, které přehodnocují naši představu světa...Čeho je třeba ještě více k důkazu, že Picasso je výtvarný umělec v dokonalém slova smyslu?

Nikdo by tedy nechápal méně Picassova umění,

* Z ovzduší toho vznikla velmi pěkná knížka *Josefa Čapka* Nejskromnější umění. Praha 1920.

než ten, kdo by tvrdil, že je plodem střízlivého vědeckého uvažování. Toto umění vzniklo sice z touhy po poznání, je plodem neunavného zkoumání a uvažování, ale prýští neméně i ze žhavé smyslnosti a silného citového zaujetí. Z těchto obrazů promlouvá k nám — hlavně ve starší době, jak jsme viděli — dokonce i umělcovo duševní rozpoložení, více než je mu najisto milo, a u mnohých obrazů dalo by se i poukázati na vnější podněty a zážitky, z kterých vznikly. Nic by však nebylo nesprávnějšího než viděti v podobných souvislostech podstatný rys Picassovy tvorby. Tomuto malíři zdá se příliš malichernou samolibost umělců vystavujících na odiv své duševní stavy, nevidí v tom také žádného zisku pro výtvarnou práci, ba naopak vadu a snaží se vyloučiti ze své tvorby co možno nejvíce vliv subjektu.

Jeho ideálem je umění nadosobní, které přináší malířské skutečnosti čisté, nezkalené, umění, které nám, obklopeným záhadným světem, dává jistoty. A tato jistota je plodem na výsost stupňované duševní práce. Tedy umění dokonale duchové, zbavené vší náhodnosti a hmotnosti, prosté všeliké sentimentálnosti a literárních záměrů, umění tvarové krásy čistého kladu, harmonie, umění jasné a křepké, jako je čistý myšlenkový poznatek. A tuto křišťálovou krásu mají skutečně Picassovy obrazy poslední doby, ale mají ji také starší kubistická díla, třebaže ne v té svrchované míře, a jistě je třeba velikého taktu při výkladu těchto děl, nemá-li býti obraz Picassova umění zkreslen. Bylo by vadou zdůrazňovati příliš jejich citový prvek na úkor tvarové krásy — kdo nám také zaručí, že náš výklad není pouhý dohad? — a nikdy nesmí se zapomenouti, že tato citová rozpoložení, jež se zdají promlouvati z obrazů a mnohdy vyrůstati v skutečný světobol, nejsou nic vnějšího, připojeného k tvárným prostředkům, ale že tento účin je výsledkem čiré tvarové mluvy. A bylo by to i jistou nediskretností, pásti po těchto osobních projevech, neboť není cudnějšího umění nad Picassovo a Braquovo. Tito neunavní milenci krás světa bdí takřka s úzkostí nad tím, aby vnitřní hnutí neporušilo čistoty jejich

tvárných představ. To není askese, nýbrž přísná umělecká kázeň, která chce tvořiti díla dokonalá. A přece jejich obrazy hoří vnitřním žárem, než tento žár, třebaže umělcem ceněný, je pečlivě skrytý a je dokonale ovládán inteligencí, které připadá vlastní úloha, vybudovati dílo. Výsledkem této umělecké zdrželivosti je ona vzácná, na první pohled až chladná ušlechtilost jejich umění, o níž mluví Braque: „Ušlechtilost pochází od zadržovaného vznětu." — „Vznícení nemá se vyjadřovati chvěním. Nedá se ani dodatečně připojiti ani napodobiti. Ono jest zárodek, dílo rozvinutí." — „Miluji pravidlo, které opravuje vznícení." Sám Picasso řekl vše, když jednou mluvil o „inteligenci citu".

Toto umění chce tedy zobrazovat věci v jich skutečné podobě, ale ne v onom hmotném smyslu, kterým podávala přírodu illusionistická malba, napodobíc náhodný vnější vzhled věcí. Znakem předmětu, který podává nová malba, je trvalost a zákonitost, je to složitá, ale při tom velmi jasná představa světa, které se dostává výrazu dokonalou stavbou obrazu. Majíce toto na paměti, porozumíme i Braquovu výroku: „Pracovati podle přírody znamená improvisovati".

Nepochybně pouze praktické ohledy dovolují v případu čisté tvorby, jakou je Picassova a Braquova, mluviti zvláště o podání předmětu a stavbě obrazu, neboť běží skutečně jen o přenášení představy z umělcova nitra, tohoto tajemného shromáždiště nesčíslných vjemů a soudů, na plátno, ba o přímé vytváření na plátně, poněvadž nedá se ani tvrditi, že by ona představa předmětu existovala v umělcově duchu v té konečné dokonalosti, dříve nežli vzal štětec do ruky. Skutečně je tedy tato konečná obrazová jednota, čili, jak praví Braque, lyrismus, cílem a předmětem nové malby, jednota to, která je prosycena skutečnostními, duchem prošlými prvky.

Než můžeme jíti ještě dále. Braque sice praví: „Pohled není východiskem, nýbrž resultátem", než stačí se dívati na Picassovy a Braquovy obrazy? Není třeba k chápání těchto obrazů téměř téže duševní práce,

kterou je malíř stvořil? Není vlastně touženým resultátem teprve ona bohatá představa v nitru divákově, která je obrazem vyvolána?

„Je nutno pracovati k zdokonalení ducha!“ Picassovo a Braquovo dílo přetváří naše nitro a stupňuje jeho duchovost.*

---

* Po dokončení tohoto pojednání vyšla v německém překladě kniha o Picassovi od jeho přítele *Maurice Raynala* (Mnichov 1921 Delphinverlag, s 8 měditisky a 95 obr.). Tato práce jednoho z těch, kteří stáli u kolébky nového hnutí, je velmi sympatická a mohu ji jen vřele odporučiti českému čtenářstvu, třebaže je v nazírání na podstatu Picassovy tvorby poněkud jednostranná a jsouc povahy čistě estetické, jí nevyčerpává. Základní tvrzení Raynalovo je, že Picassovo umění je naprosto záležitostí jeho srdce. Picassův svět toť jeho srdce a tomuto platí všechny jeho objevy. Věci nejsou nic jiného, než články jakési řeči, kterou promlouvá umělcova duše, a Picassovo umění samo, praví autor, obraceje tak definici naturalismu, představuje druh temperamentu viděného světem. Je to umění na výsost niterné, které věnuje prý věcem jen kradmý pohled, stavíc pouze na vztazích umělcovy citové mohutnosti k nim. Okamžitý vznět této mohutnosti a současné intuitivní svládnutí věci je východiskem této tvorby. „Picasso nesnaží se přijíti k věci, nýbrž vychází od malířského předmětu, který jednou pro vždy stvořila jeho představovací síla. Jediným jejím rozpětím uchvacuje umělec v prvém útoku jistotu, která musí být vždy bezprostřední, tedy nic vyšlého z nahodilosti nebo rozumující reflexe. Pro Picassa nespočívá tudíž krása v podání jsoucího nebo nejsoucího předmětu, nýbrž ve vztazích představ jeho fantasie.“ Picassovo umění je krátce plodem citové mohutnosti a mluví také jen k této. Vzniklé z citového vzrušení otevírá se pouze těm, kteří jsou schopni obdobného citového vzrušení. Nic není tudíž Picassovi vzdálenější, než hledání pravdy, zvláště diskursivním způsobem, a veliké uvažování a teoretisování vůbec. Tento umělec „božské prostoty srdce“ vždy spíše jen tušil pravdu, na rozdíl od impressionistů, kteří se snažili podati pravdu a byli přesvědčeni, že ji podali.

Vše, co zde praví Raynal o citovosti a niternosti Picassova umění, je jistě správné, a nikdy dost nelze zdůrazniti těchto dvou jeho rysů naproti těm, kteří vidí v Picassovu umění plod čistého rozumování a chladně vypočtené konstrukce. Intuice a početí v silném citovém zaujetí toť základní znak skutečného tvoření, jakým je právě Picassovo umění, než nepochybně zachází Raynal ve své kresbě poněkud daleko, vycházeje od představy genia jakožto bytosti naprosto pudové a obrácené do svého nitra. Je ovšem velmi těžké vylíčiti dokonale umění tak niterné a přec tak nabité skutečností a opět umění tak citové a zároveň intelektuelní jako je umění Picassovo, a sám jsem často pociťoval při psaní

této práce přímo nebezpečí zkresleniny, když jsem se pokoušel za účelem snadnějšího pochopení popsati analyticky Picassův poměr k světu a jeho tvůrčí pochod. Tvůrčí akt je jednolitý a je na něm súčastněn stejně cit jako intelekt, a Picasso sám nejvíce přiblížil se pravdě, když mluvil o „inteligenci citu", jakožto tvůrčím činiteli.

Ovšem při každé podobné práci jako je Raynalova, je závažný také záměr autorův, který dle potřeby zesiluje nebo zeslabuje tu neb onu stránku líčeného předmětu. Skutečně je nesena kniha dvojím úmyslem: vysvětlit nejnovější období Picassovy tvorby a zároveň odlišit jeho inspirovanou tvorbu vůbec od teoretisující, sevšeobecňující a mechanisující činnosti jeho různých žáků jemu přátelských nebo i nepřátelských. Odtud je pak pochopitelné Raynalovo jednostranné zdůraznění pudové stránky Picassova umění. Celkem vyplynula Raynalova práce asi z obdobných poměrů, za jakých jsem uveřejnil před 8 lety nemilostivě přijatý článek „O -ismech". Také tehdy bylo třeba vésti ostrou čáru mezi vlastní tvorbou a odvozeným uměním. Poměry se zatím změnily a potřebě odpovídá kritická práce všestranně se obírající Picassovým uměním a podtrhující stejně jeho citovou jako rozumovou složku. Ovšem, jak už bylo řečeno, taková práce je velmi těžký problém, a jsem si plně vědom slabin svého pokusu, který naproti jednosměrné Raynalově knížce je mimo to ve veliké nevýhodě. Neboť o tom není pochyby, že snadno vzniká dojem, jako by se rationalisovalo to nejtajemnější, co existuje, totiž tvůrčí pochod, jestliže se činí za účelem jasného výkladu pokus rozložiti tento jednotný akt a jestliže se promlouvá přímými slovy o věcech tak ožehavých jako je ku př. objektivita v díle Picassově. S takovým nebezpečím nemohla se setkati Raynalova knížka duchaplně líčící tvůrčí akt genia, povzneseného mohutnou intuicí nad vši raisonující prostřednost, a nepochybně bude se zdáti při prvém čtení tento způsob kresby uměrnější velikosti Picassovy osobnosti, než postup studie rázu svrchu uvedeného, rozhodně však nepřiblíží o mnoho Picassovo umění těm, kteří až dosud nemohou nalézti k němu kladného poměru. Ovšem třeba doznati, že Raynal neměl tohoto úmyslu při psaní své knihy.

Také v nejnovější své práci, v doprovodu k 32 reprodukcím Braquových děl vydaných letos časopisem „Valori plastici" rozvíjí Raynal svůj názor o naprosto citové a pudové podstatě moderního umění. Braquovy obrazy toť čisté dílo emoce, vzniklé bez účele a cíle a bez spojitosti s vůlí, a jestliže se občas přece umělec utíká na pole rozumové reflexe, běží mu jen o podepření jeho víry. Braquova víra ve vlastní víru je tak silná, že se neobává rozumových důvodů. Ve skutečnosti je to jen jeho sensibilita, která si tvoří pravidla, jichž potřebuje.

Tento citový původ má nepochybně každé teoretisování a rozumové založení díla skutečného umělce, postup to obdobný rozumovému zdůvodnění vědeckých hypotes, ale tím není popřena silná účast intelektu na tvůrčím pochodu, kterou se právě moderní umění tak nápadně liší od tvorby předcházejících desítiletí. Nepochybné je také, že tato účast intelektu je přirozeně

silnější v období moderní tvorby, kde běželo teprve o ujasnění si cest k novému světu, který se nejasně tušil, což se neobešlo bez kritiky předcházející tvorby, a přirozeně díla povstalá za takých poměrů nesou nejvíce stopu usilovného hledání, uvědomělé práce a vůbec silné aktivity stavící je v protiklad k čisté pasivnosti impressionistických maleb. My vjímající vycifujeme také nyní, když už se volně pohybujeme ve světě vydobytém nám Picassem a Braquem, velmi bystře zásadní rozdíl obrazů přetížených rozumovou reflexí nebo takových, které nepostoupily dále přes teorii a vědomou konstrukci, a oněch, které jsou dílem umělce volně disponujícího prostředky k dosažení jasně viděného cíle a sledujícího jen a jen svou mohutnost citovou. Po létech usilovné práce, kdy už nové tvárné problémy nevyčerpávají svou nezvyklostí všechnu naši pozornost na úkor ostatní umělecké hodnoty díla spočívající v citlivosti a síle tvarové mluvy, dáváme nepochybně přednost těmto posledním dílům. Pro mnohé z nás nastal tak vlastně teprve nyní okamžik správné orientace v současném uměleckém světě.

V zmíněné citové mohutnosti, jak jí správně rozumí Raynal, nesmí ovšem viděti čtenář pramen oněch literárností, kterými se snaží zachrániti umělci výtvarně slabí. Tato mohutnost jest něco mnohem základnějšího, primernějšího, co určuje poměr Picassův k světu a co dochází čistě tvarového výrazu. Je to jeho hluboká láska k světu, k věcem, lidské soucítění s nimi — l'humanité, která se nyní programově často staví proti domnělému formalismu kubismu, promlouvá zde mnohem silněji, ale ovšem také diskretněji, než v mnohých dílech, která ji okázale nesou na čele — je to pozornost citlivé duše, která se soucitem se vžívá v tajemnou existenci věcí, sleduje jemným dotekem každou jejich linii a plochu a vyšetřuje jejich vztahy mezi sebou a k prostoru. Dochází tak k poznání vzláštního pohnutého života, který se vybíjí mezi liniemi, plochami, barvou a světlem a v kterém je vítězství a umírání, jak v našem životě. U Picassa je to, poznamenává správně Raynal, vždy spíše tragoedie než komedie. Tímto lidským obsahem jsou tyto čistě tvarové obrazy tak přeplněny, že přímo vydražďují k dohadu svých tajů, a skutečně pokusil se Raynal o rozluštění jednoho z Braquových dramat. Bude se vám to zdáti snad groteskním, a přece je takové čtení onoho obrazu bližší pravdě než střízlivá analysa formální.

Picasso, který s takou něžností pozoruje svět a nejraději jemu nejbližší věci, mezi nimiž žije, — je v tom poměru něco původně lidského, co ho vedlo také k mystickému realismu černošských plastik — nechává promlouvati ve svých obrazech věci samy, chtěje ztělesniti krásu, jež tane mu v nitru stvořená jeho intuitivní představovací silou. Touto tendencí přiblížil se Picasso, jak praví sám Raynal, nejčistší realitě, a v ní také spočívá ona objektivita moderní malby naproti impressionistické. Zde vnější jednota subjektivních prvků, onde vnitřní jednota realných prvků. — K mojí studii napsané na podzim předešlého roku a obírající se, jak zpozoroval čtenář, pouze předválečným obdobím kubistické malby podobně jako knížka Daniele Henryho, podotýkám

dodatečně, že toto časové omezení bylo dáno záměrem knížky, jež chce podati výklad vzniku a podstaty kubismu, a jednak poměry v uměleckém životě posledních let, případně změnou, jež nastala v Picassově tvorbě počátkem války. Až do r. 1914 vyvíjela se tato velmi organicky a jednotně, podávajíc dokonalý a čistý obraz novodobého výtvarného úsilí, ale počínajíc oním rokem je rozdvojena, aniž by přidávala co podstatného k pokrokovým výtěžkům doby předválečné. Není také možno utvořiti si již nyní konečný soud o její nynější rozeklané povaze a oceniti její vývojový význam. V souhlase s textem studie byla vybrána k reprodukci jen starší díla, dle fotografických snímků Galerie Simon v Paříži (mimo č. 8. vydané Galerií Vollard tamtéž). Finanční ohledy bohužel nedovolily, aby byl připojen také bohatší výběr ukázek rovnoběžného vývoje Braquova.

II

K úvahám o Picassově a Braquově umění, které zaujímají největší část knihy, připojil Daniel Henry kratší kapitolu o malíři *Fernandu Légerovi.* Tím sestupujeme s výše, na které jsme prodlévali s malíři velikosti a významu, jaký je Picassův a Braquův, o několik stupňů níže a zároveň pociťujeme nemilou poruchu ve skladbě knížky věnované vylíčení vzniku kubismu. Ať tvrdí autor sebe důrazněji, že by bylo nespravedlivo neuvésti mezi „připravovateli cesty" novému umění Fernanda Légera, nezbaví nás pocitu, že tato kapitolka vypadá z celku a že je přiřazena zcela náhodně a bez vnitřních důvodů, prostě proto, poněvadž Lé-

ger takovým předbojníkem nebyl. Ostatně autorův rozbor jeho umění vyvrací dokonale jeho předchozí hodnocení a říká pravý opak. Také by se nikomu, kdo by se chtěl o to pokusiti, nepodařilo dokázati, že Léger kdy plodně zasáhl do vývoje tohoto nového umění, jak jsme je sledovali od r. 1907 až do předválečných dob. A nedalo by se to také dokázati o kterémkoli jiném z mladých malířů, čítaných mezi kubisty.* Kdo měl příležitost sledovati z blízka vývoj nového umění, ví, a historická kritika to potvrdí, že vše podstatné a prvotné v tomto umění je výlučným dílem Picassovým a Braquovým a v létech 1907—1908 také Derainovým. Stejně je známo a jisto, že jejich tvorba, v širší veřejnosti takřka neznámá — Picasso vůbec nevystavoval, Braque a Derain jen na počátku kubistického období** — měla záhy mocný vliv na řadu malířův o něco mladších, než byli oni sami, kteří tyto vlivy, křížíce je mnohdy s Matissovými, zpracovali podle svého založení a předchozího vývoje ve výtvarné mluvy osobního zbarvení. Avšak ani jeden z těchto malířů, kteří se otevřeně hlásili k názoru kubistů a svým vystupováním uměli upoutati na sebe pozornost veřejnosti za současné netečnosti Picasso-

* Název „kubismus" byl stvořen v létech 1908—1909, jak už bylo zmíněno, původně pro umění Braquovo a tím i Picassovo, název ten si však přisvojila skupina mladých malířů, která vycházela sice z Picassova díla, ale současně se snažila stlačiti je na přechodní zjev („formový impressionismus!"). Netrvalo ovšem dlouho a veřejnost postihla, že to nové, co tito malíři přinášeli, v daleko čistší formě se nalézá u Picassa a Braqua, a odtud se stalo zvykem označovati názvem „kubismus" všechny tyto malíře, třebaže jsou to zjevy velmi různé, ba z části i protilehlé. Povinností historické kritiky a v zájmu současné tvorby a uměleckého života vůbec je však uchovati si vědomí těchto rozdílů a přísně lišiti mezi zjevy prvotnými a druhotnými.

** Picasso se neúčastnil nikdy veřejných salonů a sotva dal sám podnět k několika výstavám svých děl, jež byly uspořádány před válkou v uměleckých pařížských obchodech. Také všechny tyto výstavy nemohly dáti poučení o podstatě nového hnutí, ježto obsahovaly vesměs starší Picassova díla. Prvá byla uspořádána brzy po příchodu Picassově do Paříže u Vollarda v r. 1901 od 25. června do 14. července. Zároveň s ním byl vystaven Iturrino. Druhá výstava byla dílem Picassova krajana Pedro Maňacha. Tento mladý španělský kritik získal si nepopíratelné zásluhy o nové malířství

v jeho počátcích. Byl spiritus rector Galerie Weil v 25 rue Victor Massé, která se dobře zapsala v paměť mladých prvými výstavami umělců skupených kolem Matisse a zvaných *Fauves*. Toto pokrokové vedení závodu jinak nepatrného bylo patrně dílem Maňachovým, jenž si učinil úkolem předváděti obecenstvu mladé nadějné umělce, kteří jinak neměli příležitosti nebo prostředků k výstavám. Byla to uvědoměle uspořádaná řada výstav, počatá v prosinci 1901 a podávající v sedmé výstavě (od 2. do 15. června 1902) jakýsi přehled práce dosud vykonané, který ukazuje, s jakou bystrostí si Maňach při tom vedl. Nalézáme zde mezi jinými Picassa, Matisse, Marqueta, Girieud a Maiolla. Pátá výstava (1. – 15. dubna 1902) byla věnována Picassovi, od něhož bylo vystaveno 15 děl. Úvod katalogu napsal Adrien Farge. Třetí Picassova výstava zároveň s díly Trachsela a Gérardina byla uspořádána v Galerii Serrurier (37 Boulevard Haussmann) hned příštího roku od 25. února do 6. března. Pak následovala po dlouhé přestávce poslední pařížská výstava u Vollarda v létě roku 1910, která obsahovala, pokud jsem správně poučen, většinou obrazy modré periody. Kdo se chtěl však seznámiti s kubistickou tvorbou Picassovou, byl odkázán na ochotu obchodníků a sběratelů, která je však v Paříži tak veliká, že může z velké části nahraditi veřejné výstavy. Vollard byl první z obchodníků, který vystihl — hned po příchodu Picassovu do Paříže — mimořádné nadání mladého Španěla. Do kritického roku 1907 byl hlavním odběratelem jeho obrazů, po té se dělil o ně s mladým obchodníkem Henry Kahnweilerem, který od zmíněného roku 1907 soustřeďoval ve své galerii (28 rue Vignon) všechnu významnou nejmladší tvorbu, a od r. 1910 opustil Picassa takřka úplně. Jiný obchodník, Clovis Sagot v rue Laffitte kupoval, v menší míře, jen do r. 1908. Po roku 1910 přecházela všechna díla Picassova v majetek galerie Kahnweilerovy. — Soukromí sběratelé soustřeďovali svůj zájem dlouho na růžovou dobu Picassovu, než byli mezi nimi někteří, u nichž bylo možno viděti také pozdější jeho díla. V prvé řadě třeba jmenovati Američana Leo Steina, jehož krásná sbírka obsahující řadu hlavních děl Matissových a Picassových byla nedávno rozprodána. Leo Stein byl prvý významný sběratel Picassových děl. — Mimo Francii počínají se objevovati na výstavách Picassova díla hlavně od r. 1911 a to současně na kontinentě, v Anglii i za oceánem. Nemá významu, abych uváděl jednotlivé výstavy. Většinou běží o jednotlivé kusy, než přicházejí zde již i pozdější díla Picassova. Významu nabývá až výstava Sonderbundu v Kolíně r. 1912. Zde poprvé bylo možno obecenstvu utvořiti si jakýs takýs pojem o cílech Picassova umění posledních let (do r. 1911) a zlomkovitě byl vylíčen též jeho vývoj od r. 1903. Rozsahem a významem předčila všechny podobné předválečné výstavy přehled jeho tvorby v galerii Thanhauserově v Mnichově na jaře r. 1913. — Na naší výstavě mladého francouzského umění, pořádané na jaře r. 1910 Mánesem, scházel Picasso úplně, třebaže byli zastoupeni jeho druzi Braque a Derain. Také úvod katalogu nepovídal ničeho o významu a vůbec existenci Picassově. Zamýšlený celkový obraz současné francouzské tvorby byl tím

vy, nebyl s to převzíti dílo oněch vůdčích umělců v jeho plnosti a v něm pokračovati. Nebyloť mezi nimi silných tvůrčích duchů, a jako neměli mohutnosti viděti nově a silně realitu, tak také neuměli proniknouti k jádru a plnosti tvorby Picassovy a Braquovy. Mluvilo se sice mnoho o duchovém umění, o inteligenci, realitě, plastice, prostoru a stavbě obrazu — v teorii byli tito malíři silnější než v praxi —, ale ve skutečnosti věnovali péči hlavně stavbě obrazu. Tím ovšem sváděli kubismus, který chtěl býti — a v Picassově a Braquově díle skutečně byl — tvořením v plném slova smyslu, k hraní s formami a připravili tak půdu k použití jeho prvků pro dekoraci. Jejich obrazům neschází nic více než svěžest prvotného umění, a pokud se od nich vůbec dovídáme něčeho o realitě, nedostane se našemu duchu obzvláštního obohacení. O nějakém přetváření naší představy světa nemůže býti u takového druhotného umění vůbec ani řeči. Toto umění souvisí ve skutečnosti daleko více se starým uměleckým názorem, než si jeho autoři toho jsou vědomi. Mluví pro to také tvárné prvky, které přejali z Picassa. Jsou to vesměs díla starší doby, která na ně učinila dojem, či lépe řečeno, která jim byla přístupná, a jejich obrazy sdílejí s nimi poměrnou hmotnost zobrazených věcí a prostoru. K skutečné-

ovšem citelně porušen, než tím nemíním zmenšovati význam a záslužnost této výstavy, jež byla do té doby mimo Francii bez příkladu. Že však v brzské době na to mohla česká veřejnost viděti také větší soubor děl Picassa a jeho druhů, o to se přičinila „Skupina výtvarných umělců". — Soudruhy Picassovy, Braqua a Deraina bylo možno sice viděti na výstavách Nezávislých a v Podzimním salonu, ale také jen do r. 1909. Uvedl jsem již, jak skončila Braquova výstava v Podzimním saloně r. 1908, kterého se Derain účastnil svými „Koupajícími ženami". Braquova výstava v galerii Kahnweilerově od 9.—28. listopadu 1908 byla patrně jakousi demonstrací proti rozhodnutí jury Podzimního salonu. Úvod katalogu napsal G. Apollinaire. Naposled vystavil Braque v Paříži v salonu Nezávislých následujícího roku. Derain, který počal s výstavami u Nezávislých v prvých letech století společně se svým přítelem z mládí Vlaminckem, účastnil se toho roku jak jarního tak podzimního salonu. Tyto výstavy r. 1908—1909 byly jediné, v kterých pařížská veřejnost v době předválečné měla příležitost viděti ukázky nového tvořícího se umění. Výstav z novější doby neuvádím.

mu vytváření prostoru, které bylo cílem Picassovým a Braquovým dosaženým v letech 1912—1913, nedospěli nikdy.

Tím vším nechci upírati oprávněnost těchto uměleckých výrazů, které jsem charakterisoval jen v tom nejpodstatnějším, neboť jinak jsou to umělecké zjevy velmi rozmanité. Umělecký život je zajisté velmi složitý organismus a jeho vylíčení bylo by velmi kusé, kdybychom jej vymezovali jen prvořadými osobnostmi. Tito mladí lidé tvoří jakýsi doprovod k tvůrčímu dílu Picassovu a Braquovu a ukazují nám, jak se s ním naše doba umí vypořádati. Děje se tak většinou kompromisním způsobem — kdož ví, kdy přijde ten, jenž bude míti sílu pokračovati plně v díle Picassově a tím zároveň nahraditi jeho uměleckou pravdu novou pravdou? — ale toto zkřížení s dosavadními uměleckými směry, tento konservatismus má svůj význam. Toto rozmělňování Picassova umění, které můžeme sledovati dále až do illustrace, ba dekorace, svědčí o tom, jakou slohotvornou veličinou je v naší umělecké kultuře Picassova a Braquova tvorba. Že oplodnila také velmi šťastně současnou architekturu a plastiku, není u nás třeba zvláště připomínati.

Jak bylo řečeno, neuplatňuje se — mimo skrovné výjimky — tento vliv v malbě v duchu Picassova umění, ba prozrazuje neporozumění jeho podstatě — vedle dekorativnosti bývá zdůrazňována myšlenková a citová náplň —, než je těžko vysloviti poslední soud. Obrazy těchto mladých lidí liší se od Picassových hlavně jistou hmotností a třebaže snad máme právo předpokládati, že další vývoj ve svých velikých liniích bude stoupati k dalšímu zduchovnění, přece nemůžeme jim zhola upírati všechen význam pro další budoucnost malby. Najisto odpovídají určité časové potřebě, a kdož ví, zda neuchovávají podle zákona hospodárnosti uměleckého vývoje některé prvky, které se stanou v daleké budoucnosti součástkou nové umělecké jednoty? — funkce to, která činí v určitých periodách užitečnými ve smyslu pokroku i díla druhořadá a konservativní. V celku chci říci: není snadno vymeziti vývojový význam maleb mladých

malířů-kubistů, ale naprosto je jisto, že tito umělci nestáli v úloze průbojníků nového umění v jedné řadě s Picassem a Braquem, nýbrž že jsou jen jednostrannými zužitkovateli jejich uměleckých objevů.

Fernand Léger je jedním z nich. Sám autor konečně uznává časové rozpětí mezi působením Légerovým a Picassovým i Braquovým a vykládá, kterak Léger samostatně zpracoval podněty těchto malířů a tak došel k odchylným výsledkům. Než jakým právem pak je možno mluviti o Légerovi jako o „připravovateli cesty kubismu?" Historická kritika nemůže připustiti takové pružnosti v užívání slov. A ještě něco. F. Léger je jistě z mladých kubistů největší malířský talent čistě francouzského založení — jeho starší obrazy vynikají sladěnými chladnými sestavami jemných barevných tonů, později dává malíř přednost čistým živým barvám, především červeni a modři kombinovaným s bělí — ale jinak není důvodu, proč by právě Léger měl být jmenován z kubistů vedle Picassa a Braqua. Týmž právem mohl uvésti autor ku př. Delaunay-e nebo Metzinger-a nebo prostě všechny kubisty. Krátce, ve volbě Légera není možno viděti více než osobní zálibu autorovu a odtud plyne ona věcná neodůvodněnost této kapitolky, rušící jednotu knížky.

Správný je za to rozbor umění tohoto malíře, jenž v 1910 opustil světelné malování. Obraz tehdy u „Nezávislých" vystavený přináší již formy vlastní vší jeho pozdější tvorbě. Zobrazení zde muži mezi stromy jsou sestaveni z válců, koulí a krychlí — zvláště válec je oblíbená forma Légerova, odtud posměšná definice jeho stylu „tubisme" — a obraz je zbudován z těchto tvarů jako nějaká těžká kyklopská stavba. Potlačení všech drobností, zjednodušení a takřka zhrubnutí forem i jejich skladba v jednotu veliké živelnosti a mocného rytmu — to je umění Légerovo. Východiskem jsou sice smyslové zážitky, ale věci jsou umělci, jak praví dobře autor, spíše záminkou než předmětem malby. Vlastním cílem je skladba obrazu, kterou skutečnost není tvořena, jako u Picassa, ale stilisována. Živelně působit obrazem, to chce Léger a nic více.

Přirozeně trvá Léger při uzavřené formě, světla používá k její modelaci a prostor hloubí do pozadí. Daniel Henry se ptá oprávněně, zda je možno nazývati takové konservativní umění, které obětuje skladbě obrazu realitu, kubismem, a odpovídá kladně. Přesně vymezeno, je toto umění kubismem, pokud má vztahy k staršímu stadiu tohoto umění, kdy se obíralo kubičností plastických věcí, srovnáme-li je však s vyspělým prostorovým stylem Picassovým a Braquovým, jeví se nám jako umění mající četné styčné body s tvorbou předkubistickou.

Dojem samostatné kapitolky činí také závěrečné krátké pojednání o *futurismu* odvozeném z kubismu a o *kubistické dekoraci*. Autor souhlasí se záměry obou těchto uměleckých proudů, ale vytýká neúčelnost jejich výrazových prostředků. V dekoraci třeba se vzdáti podle jeho mínění všeho soupeření s malbou a nahraditi její materiály trvanlivými látkami, keramikou, sklem atd. U futurismu je to opět problém podání pohybu, který vyvolává autorovu nespokojenost s dosavadním řešením. Jak známo, italský futurismus hleděl postaviti proti „statickému" kubismu — to je dle jeho výkladu umění, které líčí věci v jejich pouhém klidném bytí — „dynamické" podání světa zobrazující věci v pohybu a to činil tím způsobem, že zpodobil na plátně figury nebo cokoli jiného v různých pohybových fásích nebo že prodloužil či rozvinul předměty směrem líčeného pohybu. U nás bylo již před léty s dostatek poukázáno na hmotnost, ba naivnost tohoto řešení. Autor, který zde sděluje Picassovy myšlenky z jedné rozmluvy, vytýká futurismu jinou věc. Má-li povstati, míní autor, z obrazců zaznamenávajících různá stadia jednoho pohybu skutečný dojem pohybu, nestačí kombinovati je na témž plátně, ale musí po sobě časově následovati jako v hudbě tony. Autor pokládá za účelné použití hodinového strojku nebo kinematografického principu.

Je těžko vyslovovati se o něčem, co nebylo nikdy vyzkoušeno, neboť Picasso sám nevěnoval těmto okamžitým nápadům další pozornosti, autor je však

pevně přesvědčen, že by tímto zkřížením principu malby a hudby byly malbě otevřeny nezměrné vývojové možnosti. Při tom nemyslí však na pouhé zpodobení skutečného pohybu — k tomu nám stačí příroda — nýbrž na časově postupné řešení formálních problémů, takže by divák prožíval jako v hudbě rozvinutí sil, jejich napětí a konečné vyrovnání.*

---

* Ovšem by mohlo běžeti o mnohem více, kdyby kubistická malba byla skutečně pokusem o znázornění čtvrté dimense, jak se hypoteticky domnívá Hans Berstl v uvedené již knize o starokřesťanském umění (p. 109). Uvádím překlad příslušného odstavce: „Impressionismus postuluje naprosto střízlivé podání zrakového okamžitého vjemu. Naproti tomu žádá určitý směr expressionismu (čímž myslí autor kubismus, ne snad futurismus) přímo v protivě k smyslovému vjemu okamžiku, zachytitelnému jedním zastavením očí, podání světa, v kterém se má viditelně zobraziti nejen stav okamžitý, nýbrž i stav předcházející a následující; jinými slovy má býti znázorněn pohyb v trojrozměrném uměleckém útvaru. Tím je položen požadavek učiniti oborem „vnějšího smyslu", co náleží výhradně poznávací doméně „vnitřního smyslu", času. Tato moderní umělecká díla pokoušejí se tedy zobraziti v trojrozměrném prostoru vjemy „vnitřního smyslu". Je-li libo, můžeme, abychom unikli výtvarům Hintonovy a Minkovského myšlenkové gymnastiky, kterou poslední sám označuje jako „odvážlivost matematické kultury", viděti v tomto podání přírody pokus znázornění čtvrté dimense." K objasnění řečeného uvádím ještě větu: „Vnitřní smysl, čas je jedině schopný postupně se zmocňovati tělesných útvarů jakožto se proměňujících a je tudíž orgánem, který zasahuje přes formu našeho názoru, totiž trojrozměrný prostor, do světa čtvrté dimense", při čemž třeba si vzpomenouti na Hintonův výklad vzniku čtyřrozměrného útvaru (tessarakt) obdobným pohybem trojrozměrného tělesa do čtvrté dimense, jako toto povstalo pohybem dvojrozměrného útvaru, plochy, do třetí dimense, tato pohybem linie do druhé dimense a tato opět pohybem bodu do prvé dimense.

Kdyby bylo tedy oprávněno, abychom se vrátili k východisku, viděti v Picassově malbě znázornění čtvrté dimense, patrně by tato pravděpodobnost stoupla v případě, kde by bylo užito času jako tvárného činitele a kde by trojrozměrné těleso bylo v pohybu. Než naproti tomu třeba uvésti tvrzení Hintonovo, že jsme na základě své konstituce schopni smyslově nazírati jen trojrozměrná tělesa, která jsou hranicí tessaraktu, a že tessarakt je čistý produkt našeho intelektu. Pohyb trojrozměrného tělesa do čtvrté dimense je prostě mimo náš názor.

Jinak ovšem je nesporno, že Picassova malba spojuje více po-

hledů předmětu v přírodě současně neviditelných, a uvolnění a osamostatnění jeho prvků, z nichž je zkonstruován nový prostorový útvar, mohlo by snad někomu do jisté míry připomenouti způsob vzniku tessaraktu podle Hintonovy představy. „Kdyby se pohyboval kubus do čtvrté dimense a utvořil four-square (tessarakt), musil by každý bod jeho vnitřku de novo počíti a bez ohledu na druhé body kresliti část nové figury."

III

Především doufám, že už není nutno znovu dokazovati neudržitelnost názoru, podle něhož je národní umění čistý plod domácí půdy, třebaže vím, že válečná doba, která tak hluboce rozvrátila náš umělecký život, opět rozžehla a to v nebývalé síle tento fantom romantického myšlení a k vlivu přivedla reakční živly, dávající přednost domácímu vlasteneckému umění jakkoli inferiornímu před díly usilovné práce, konané v souvislosti se světovou tvorbou. Důsledky toho objevily se také velmi záhy v praksi. Byla to skutečná ironie osudu: zatím co jsme si vydobývali a vydobyli politickou samostatnost a z podruží

se dostali do přímého styku se světem, naše umění se stáhlo opatrně do klidné zátoky, chráníc se před možným cizím vlivem jako před jedem a ještě v uplynulých poválečných létech živořilo jako v odlehlé provincii. Než nemýlí-li všechny známky, máme právo se domnívati, že to byla jen časová vlna, která je nyní ve stadiu dopadu a tříštění, a že se v brzku dostaví zdravé poměry, v nichž bude rozhodujícím činitelem současný bohatě se rozvíjející život se svými potřebami a požadavky. A téže dočasné povahy byl, doufejme, také pokles umělecké morálky a odpovědnosti, který nás v posledních létech plnil obavami do budoucnosti. Není třeba tedy obšírně připomínati, že všechna veliká národní umění minulých dob, ať holandské, španělské, francouzské atd. vznikla z rázovitého použití dosavadních světových výbojů, že byla vždy dalším článkem společného řešení tvárných problémů a že je jen podivuhodné, jak přicházeli k slovu národové podle jakéhosi, tajemného zákona právě v okamžiku světového vývoje, který odpovídal jejich povaze. Opakuji také známé věci, připomínám-li nevyvratitelný poznatek, že národní umění v plném slova smyslu a umělecká hodnota světové úrovně jsou dva pojmy nerozlučitelné, a že neexistuje národní hodnotné umění, které by nebylo srozumitelné cizině, čili jinými slovy, že opačným tvrzením se kryje prostřednost a po případě i zrůda. Skutečně významné národní umění bylo a je vždy všelidské.

Základní podmínkou zdravého a silného uměleckého rozvoje je tudíž stálá živá spojitost se světovou tvorbou. Skutečně jen ten, kdo ovládá výsledky světové pospolité práce — platí to o všech oborech lidské činnosti, nejen o umění — je jist před nebezpečím, že promrhá zbytečně mnoho sil a času na problemy, které byly už jinde dokonale rozřešeny, má možnost získati z experimentů světové dílny spoustu plodných podnětů a ví naprosto spolehlivě, kde má zasaditi páku své vlastní činnosti, chce-li dosíci výsledků plně cenných, to jest svou hodnotou významných pro celý svět. Při tom ovšem bude vždy běžeti v prvé řadě o to nejpůvodnější, co bylo v cizině vy-

myšleno a vykonáno, neboť to je samo sebou nejcennější a nese v sobě největší pravděpodobnost, že se stane podkladem domácího pokroku, který by byl také pokrokem světovým t. j. skutečným velikým ziskem. Takové záruky nemůže nikdy dáti práce z druhé ruky a bylo by mrháním energie, kdyby se nekriticky přijímalo vše, co se v cizině urobí a vymyslí. Méně významné výtěžky cizí práce mohou nás proto zajímati teprve tehdy, když už jsme zvládli ony nejzávažnější, nejnovější a nejpůvodnější. V případu umění je třeba tudíž rozeznávati umění prvotné od umění druhotného a vystihnouti, co představuje v cizí práci skutečný umělecký objev a výboj a co je výsledkem pouhého jejich zužitkování.*

Tímto nutným živým stykem našeho umění se světovou tvorbou nerozumí se přirozeně vnější přejímání výtěžků cizí práce. Neběží vůbec o cizinu, nýbrž jen a jen o naše umění. Je prostě danou úlohou, využíti pokrokových výtěžků a objevů světového současného umění, pokud existují, ve prospěch rozvoje naší domácí tvorby. Výtěžky cizí práce, ať nové či starší, jsou nám tedy stejně materialem a podnětem, jako příroda, naše umělecká tradice a náš i světový současný život. Krátce řečeno, s výsledky světové práce je se nutno dokonale vypořádati, a to po svém, což bude v našem případě znamenati po česku.

Onou vůdčí oblastí světového umění, která v přítomné době může nejvíce dáti našemu umění, a se kterou musíme tudíž žíti v nejužší spojitosti, je francouzské malířství. Jeho nejpokrokovější proud, skutečné umění dnešku, je kubismus, stvořený Picassem a Braquem. Závažnost tvorby těchto malířů pro rozvoj všeho současného umění seznala jasně naše vůdčí

* *K. St. Neumann* se vyslovil kdysi velmi přiléhavě, že je nutno, abychom bedlivě sledovali oknem vše, co se děje mimo náš dům, ale že není potřebné a užitečné otevírati všemu dveře. — Jeho knížka „Ať žije život“ (Praha 1920), shrnující předválečné články bojující za nové umění, měla by být hojně čtena. Omylem byl ovšem článek „Kubismus, čili aby bylo jasno“, a sem a tam některý výrok padlý v bojovném ohni, ale tím není dotčena záslužnost a dosavadní časovost jeho statí.

generace již v době předválečné a uměla s ní stejně samostatně vyúčtovati, jako předcházející generace s výtěžky umění Monetova. Také naše umění hledalo od více let výtvarný výraz moderního člověka a právě v obrazech Picassových, Braquových a Derainových nalézalo dokonalé řešení problémů, jež se i u nás počaly rysovati, a odtud je možno si vysvětliti, proč účinek francouzské malby byl u nás tak silný a plodný. Naše umění zhostilo se skutečně svého úkolu houževnatou prací velmi úspěšně a v takové šířce a hloubce, že v tom úsilí jednotícím všechny naše umělce žijící dneškem, a to architekty, sochaře i malíře, zvolna počalo klíčiti něco, čemu nemůžeme odepříti názvu slohu. O kopirování Picassa mohl v pravdě mluviti jen ten, kdo neznal ani Picassa ani nevěnoval více pozornosti a dobré vůle pochopení děl našeho mladého umění.

V těch několika předválečných letech, kdy zvláště naše architektura vydala plody, které svým významem sahaly za hranice, zdálo se skutečně, že náš výtvarný genius zbavuje se kvapem pout a vší malosti dosavadních poměrů. Z Prahy povstávalo touto čistou usilovnou prací, konanou v souzvuku se světovou tvorbou, umělecké středisko, kterému počínala cizina věnovati pozornost daleko více, než jak tomu bylo dosavad. Než přišla válka a zarazila tupě tento slibný vývoj. Spojení s pokrokovou cizinou bylo přerušeno a naši vůdčí lidé byli rozhozeni po celém světě. Než i kdyby byli zůstali na svém místě, sotva by byli mohli působiti v té míře jako dosud. Všeobecný zájem byl strhován otázkami naší existence a budoucnosti. Současně se zraky obracely v minulost a hledaly v ní zdůvodnění pro naše právo na bytí a velmi citlivě byl ohledáván každý zjev kulturní po svém českém obsahu. Českost a jen českost, i za cenu hodnoty, platila za výlučný znak cenných děl naší literatury, umění a vědy. Současně se vyrojily v časopisech úvahy o podstatě a úkolech národního umění a brzy jevily se i jejich důsledky v praksi. Není pochyby, že k nám nikdy nemluvila česká kniha a obraz tak teple jako v těchto letech, je jisto, že tato přehlídka minulé tvorby s určitého hle-

diska měla veliký národní smysl, že nám byla přímo pramenem posily v těžkém boji, a možno i předpokládati, že nebyla bez užitku i pro naši další tvorbu, než to si musíme doznati, nejbližší důsledky nebyly potěšitelné. V celém tom hnutí bylo mnoho nekritického a takřka nekulturního, co se dá vysvětliti, ale jen částečně omluviti celkovým tehdejším vnitřním rozpoložením. Není vadou, že se znova uvažovalo o podstatě národního umění, ale je neodpustitelné, že se to namnoze dělo způsobem nanejvýše povrchním a neodpovědným. A při tom nebylo to ani nové myšlení. Všechna práce posledních desítiletí se prostě hodila přes palubu, místo aby se na ní dále, třeba i v jiné formě, stavělo, a jako spasitelná hlásala se hesla, o kterých jsme se s vnitřním uklidněním domnívali, že již na vždy budou odpočívati v propadlišti. Východiskem byl přežilý názor o českém národním umění, jakožto něčem naprosto vyrostlém z české půdy. A pod tímto zorným úhlem se vykládaly, po případě zkreslovaly i naše dějiny a z nich se konstruovaly formulky docela přesné a vykládající, jak povstávalo až dosud to „pravé" naše národní umění, v čem to umění spočívá jakožto výron určité národní povahy a v čem musí neměnitelně spočívati i v budoucnosti. Současně prohlášeno umění za záležitost čistě naši, které se soud ciziny vůbec nemůže ani dotknouti, a jeho cíle byly silně stlačeny. Povstal ideál jakéhosi skromného umění pro široké vrstvy lidové a v nebezpečí, že bude prohlášen za nečeského, upadal ten, kdo chtěl něco více a směřoval za čistým řešením tvárných problémů. Tím vším byla připravena půda přeorientacím a každému dobrému občanu, který se horšil v předválečné době nad novým uměním, jehož přirozeně nechápal, nemaje vůbec hlubšího a trvalejšího vztahu k umělecké tvorbě, dostalo se ospravedlnění. Toto umění bylo omyl se stanoviska národního umění a umění vůbec. Byl to čirý produkt mozku, dokonce cizího, kdežto pravé umění prýští prý z temperamentu a citu. Stačí jíti do přírody, sednouti si na mez a pokrývati plátno barvami tak prostě, jako pták zpívá. Kubismus, nebo jakkoli se jmenovalo nové

umění, platil odtud za něco naprosto odbytého, náležejícího minulosti a v náhradu za ně šířilo se po našich výstavách vnější napodobení Aleše, Slavíčka atd.

Takové byly poměry v době válečné a nejbližší poválečné, jež se také jasně obrážely ve velikých výstavách spolkových, kterým nescházelo nic více než svěží a odvážné mládí, žijící životem dnešku. Než přišly jiné výstavy, jež nám prozrazovaly, že nastává obrat k lepšímu. Třetí výstava „Tvrdošijných" soustředila skoro všechny pokrokové pracovníky předválečné, a malé ukázky „Devětsilu" v Spálené ulici přinesly nám potěšlivou naději, že snad nebudeme bez mládí kotvícího svou tvorbou v touhách a potřebách doby. Opět byl obnoven duchový styk s pokrokovou cizinou a počalo se navazovati na práci předválečnou, vznikly nové časopisy* a akutní se stávala opět otázka, čím je nám kubismus již takřka pohřbený, jehož další existenci dokazovaly právě zmíněné výstavy. Zodpověděti tuto otázku správně a poctivě je stejně předpokladem zdravého a úspěšného budoucího vývoje našeho umění, jako je důležito síliti vědomí o nutnosti připojení současné tvorby na práci válkou přerušenou.

Tyto obrodné snahy omezují se však dosud na skrovný kruh pracovníků a slabou vrstvu obecenstva, kdežto veliká část umělecké obce a ovšem hlavně širší veřejnosti necítí potřeby nějaké obrody a je nadále přesvědčena, že kubismus, sdíleje osud časové mody, je pro vždy odbyt. Musím se nejprve dotknouti tohoto názoru, dříve nežli přejdu k poznámkám o tom, čím je nebo nám může býti kubismus, či lépe řečeno, u-

* Není mým úmyslem podrobně líčiti na tomto místě, třebaže by to bylo velmi lákavé, kterak předválečná práce byla zorganisována docházejíc výrazu ve čtyřech uměleckých listech, kterak válkou nastal rozklad, sbližování a konečně smíření všech a z toho resultující zmatek a bezradnost v poměru k současným tvarným problemům. Také jen krátce připomínám jako prvé známky nové differenciace a oživení novodobých ideálů prvou výstavu „Tvrdošijných" a založení časopisu „Červen" na jaře 1918, kterému po roce následovala „Republika" dosáhnuvší ovšem jen několika čísel, a v 1920 Musaion a Orfeus. Na mnoze běží jen o náběhy a pokusy, které přes to svědčí o počínajícím ruchu v našem uměleckém životě.

mění Picassovo a Braquovo, vycházeje od přesvědčení, že jeho vývojová úloha není skončena a že naše umění se s ním dosud dokonale nevypořádalo.*

Je nanejvýš protismyslné, pokládati něco za pouhou modu nebo dokonce — jak se častěji stalo — za výmysl člověka, který si dělá dobrý den ze snobů, co je tak těsně spjato s cítěním a myšlením dnešního člověka, a z čeho žije vše, co je možno nazvati živým pokrokovým uměním dneška. Něco, k čemu nedorostla dosud většina obecenstva, ba i veliká část umělecké obce, a v čem se skrývají vývojové možnosti, o nichž nemáme ani tušení, je prý odbytá věc! Naproti tomu třeba připomenouti, za prvé, že umění není možno vůbec „odbýti", nýbrž že může býti jen (časově), nahrazeno jiným uměním, podávajícím dokonalejší řešení týchž problémů, anebo přinášejícím zcela nové, časovější pravdy, a za druhé, že kubismus je umění dneška. Není pochyby, že přijde den, kdy nebude stačit umělecká pravda kubismu, jako nestačila kdysi Picassovi a před ním Cézannovi umělecká pravda illusionismu — tím nebude však dotčena umělecká hodnota kubistických děl — než tento okamžik dosud nepřišel.**

* Těší mě, že mohu zde uvésti jméno Jana Preislera, příslušníka generace stojící nyní v plném rozvoji. Tento malíř, jehož díla, vyrostlá stejně z citu jako inteligence, tvoří přechod k tvorbě našich mladých, sledoval s velikým zájmem moderní malířské hnutí, a jak víme, přímo litoval, že mu podle jeho zdání věk už nedovoloval účastniti se řešení vynořivších se problemů. Za to stále a stále upozorňoval své žáky na nutnost dokonalého poznání zjevu, jako je Picassův.

** *Otto Grautoff* popírá ve své knížce Französische Malerei seit 1914 Berlin 1921 p 46, že by nejnovější francouzská malba stála ve znamení kubismu, než toho nikdo, kdo zná alespoň poněkud nynější pařížské poměry, se vztahem k celkové tvorbě netvrdí, je však skutečností, kterou není možno oddiskutovati, že vše skutečně pokrokové se nalézá v táboru kubismu. Jinak ovšem prozrazuje pařížský život umělecký touž poválečnou únavu, kterou je možno pozorovati téměř všude v Evropě, a vkus dne — rozhoduje ten však o hodnotě a závažnosti uměleckých zjevů? — obrací se, jak se správně vyslovuje Grautoff, od „významného ku skromnému, k prosté krásе", čili jinými slovy, k prostřednosti průměrného občana. Takové umění temperované, které „nepřepíná cílů" jako činila předválečná tvorba, odpovídá také Grau-

Ovšem odpůrci kubismu poukazují hlavně na Picassa, který prý svým obratem potvrdil jejich přesvědčení o mylnosti kubistického malování. Picasso skutečně začal už těsně na počátku války malovati vedle kubistických děl obrazy, kde opět, pod přímým vlivem Ingra, přicházela k slovu uzavřená forma, blízká tvarům běžné zkušenosti.* Je těžko posuzovati takový případ, nechceš-li upadnouti do nediskretnosti, a přímo odvážné, kde běží o zjev tak výminečně významný a obestřený tajemstvím skutečného tvůrce. Kdož ví z nás, co se děje a připravuje v Picassově nitru, které bylo dějištěm tak četných uměleckých výbojů.

toffovi, vidícímu pravý umělecký princip v instinktu vypojujícím intelekt. Jemu se nejlépe sedí v Mattissových lenoškách, proti čemuž nikdo nebude nic namítat, neboť i my si občas v nich rádi posedíme, než Grautoff sedí v nich tak nehybně, že neumí ani správně posouditi, co se děje mimo okruh jeho osobních zájmů, a kubistickou tvorbu líčí způsobem, jaký byl obvyklý v denních listech v dobách jejího prvního rozvoje.

Plodem temperovaného ovzduší nynější Paříže je také vzkříšení klasicismu, v němž se omylem vidí vítězný nástupce kubismu. Svrchu jsem ukázal, že kubismus v mnohém navázal na tvárné problemy doby kol 1800, ale zároveň jsem dovodil, kterak vyspělý kubismus stanul konec konců na zcela jiném polu. Jeť kubismus mladší o sto let, a leží mezi nimi celý bohatý vývoj 19. stol. Jestliže se však nyní objevují spousty obrazů čistě ingrovského ražení, je to zjev velmi přirozený a pochopitelný, ale mýlí se, kdo čeká od tohoto slovního opakování Ingra nějakou obrodu umění. Ve skutečnosti neběží o nic jiného, než o podružný proud vyvolaný vnitřní příbuzností směrodatného kubismu, který je povahy naprosto konservativní a sám o sobě nemůže nikam vésti. Jeho časový význam spočívá snad v tom, že přibližuje problemům kubismu vrstvy obecenstva, které až dosud lpěly na ideálech nedávných desítiletí, než jako reakce přímo vystupuje tam, kde se čeká v dogmatech klasicismu vykoupení z příliš únavného hledání a experimentování naší doby. Tedy opět jakási lenoška, ale jiného rázu než ona Matissova.

Do líčeného ovzduší pařížského zapadá, jak se zdá, také „nový“ směr „purismus“ doprovozený hned tištěnou teorií. Neznám obrazů pp. Ozenfant-a a Jeanneret-a, ale co hlásají v knize Après le cubisme, Paris 1918 a ve svém časopise L'esprit nouveau, jsou buď velmi staré požadavky kubismu, nebo svědčí o malém porozumění podstaty Picassova umění.

* Také Grautoff pociťuje veliké zadostiučinění z Picassova posledního obratu, který však prý pro zasvěcené nebyl žádným překvapením. Tato „úplná kapitulace“ je jen nutný důsledek akademické povahy kubismu. Delaunay prý již před desíti lety

Kdo pozorně sledoval Picassův vývoj, představoval si ovšem jinak jeho tvorbu po napětí let 1912—1913. Věděl, že není prostě lidsky možno, aby Picassova tvorba stoupala nekonečně tak strmě, jako tomu bylo až dosud, počínajíc hlavně rokem 1907, a očekával takřka s jistotou, že přijde okamžik, kdy se zvolní její tempo, kdy nebude spěchati stále k novému a novému výboji, ale kdy bude vydávati jako plodný strom krásná vyrovnaná díla šťastné pohody, jako bylo dopřáno ku př. Renoirovi a jak je tomu skutečně i u Picassova druha Braqua. Kolik krásných děl bychom takto ztratili, kdyby případ Picassův byl skutečně tragický!*

obdivoval Bouguerreau, což opět pro nás není nic novým. Ukázal jsem na tento rys mnohých z mladších kubistů před léty, než co to má činiti s Picassem kubistického období? Je to opět jeden z důsledků užívání společného názvu pro zjevy velmi rozdílné často i protichůdné.

Věnoval jsem málo významné knížce Grautoffově větší pozornost, než zasluhuje, neobíral bych si jí však, kdybych nevěděl, že se u nás hojně čte.

* Mou informaci potvrzuje i Raynal, který mluví při té příležitosti o dramatu. Před rokem byl ovšem ještě jiného názoru, podávaje současně doklad o tom, jak zmátl Picassův obrat i mnohé z jeho důvěrných přátel, takže ztratili správné měřítko i pro jeho starší tvorbu. V úvodu zmíněného alba líčí Raynal Picassa jako rozdvojenou bytost, jako skeptika hrajícího si mezi pravdou a absurdností. Takový že je Picasso předválečných let, kdy stvořil dlouhou řadu děl svědčících o houževnatém uvědomělém řešení daných problemů? Raynal promítal tu do minulosti změny, jež se udály v Picassově nitru od počátku války. Raynal jich však nezatracuje, naopak vidí v nejistotě Picassově plodný tvůrčí princip naší doby a našel také zvláštní výraz pro umělecké stanovisko posledního Picassova období: probabilism. Toto kritické stanovisko, jež vyplynulo z víry v tvůrčí mohutnost Picassovu a nechtělo připustiti jejího rozkladu, bylo zároveň projevem všeobecné válečné i poválečné bezradnosti v životě uměleckém. V nové knize zní však Raynalův soud už zcela jinak. S bolem doznává, že jakési hvězdy pohasly v očích Picassových, že umělec propadl lidské nejistotě, která otřásla jeho vírou v objevy jeho intuice, snad v důsledku potřeby klidu či malomyslnosti nebo vyčerpané resistenční síly naproti lenivému okolí nevědomému a holdujícímu zvyklostem. Bylo to prý v jeho výpravách ruských baletů, kde se poprvé zakalilo jeho čisté malířské úsilí dekorativními úmysly, a i jinde jeho tvorba přijala něco mondenního, tak protilehlého jeho dřívější prosté víře ve vlastní citovou mohutnost. Vedle kubistických děl počal Picasso malovati a kres-

Znamená však zmíněný obrat Picassův něco proti závažnosti a hodnotě kubismu? Jistě ne. Něco, co rostlo po léta tak organicky v připojení na dosavadní vývoj umění, mělo by býti modní časovou nebo osobní hříčkou? I kdyby upadl Picasso v úplný rozvrat — a ten rozvrat a únava byly by vysvětlitelny po tolikerém vnitřním napětí — bude státi pevně dílo jeho šťastných let a svítiti do budoucnosti, po případě jako něco, co se oddělilo od jeho nitra, čeho byl Picasso jakoby mimovolným stvořitelem určeným k tomu osudem. Tak veliká přesvědčivá síla mluví z jeho děl k těm, kteří se stali účastníky jeho vnitřního života. A nepotvrzuje to nejjasněji Braquova tvorba, která vydává dále denně díla klasického jasu a dokonalosti?* A u nás tvorba Fillova mající za sebou bohatý vývoj obdobný Picassovu a rozvíjející se právě v nové útvary? A nenutí neústupnost našich „Tvrdošijných“ k přemýšlení?

Než musím se dotknouti také námitek těch, kteří sice uznávají závažnost zjevu Picassova a Braquova, ale jsou zásadně proti tomu, aby se vliv této pařížské malby uplatňoval v našem prostředí, které prý je svou povahou zcela odchylné od pařížského. Naproti tomu je třeba říci: O objevitelské činy, jako je Picassův, musí se zajímati naše umění, ať vzniknou kdekoli,

liti věci, kde zřejmě se pokořoval klassicismu udávajícímu právě ton, a jiné, které zdají se svědčiti o úmyslu, sloučiti v jedno odvěká, jím uznaná, pravidla s poznatky jeho intuice. Raynal ovšem snaží se vysvětliti a jaksi i omluviti Picassovu nynější rozlomenost z ducha doby, která hledá pravdu a nemíní se spokojiti s jakoukoli nahodilou pravdou, ale jestliže vidí v Picassovi vůbec umělce vnitřně kolísajícího mezi vlastní intuicí a příkazy přísně latinského vzdělání, rozšiřuje dobu neklidu a kolísání na veškeru dosavadní tvorbu Picassovu, po které má teprve následovati, jak doufá, období pevnosti a vnitřní jistoty, neslouží tím Picassovi, nýbrž naopak zkresluje velmi nespravedlivě a chybně jeho dosavadní vývoj, neboť málo bylo a je v nové době umělců, kteří šli tak nesmlouvavě a pevně za svou vidinou jako Picasso období kubistického i předcházejícího.

*Guillaume Apollinaire pravil kdys o Braquovi téměř prorocky: „On dira: Georges Braque le vérificateur. Il a vérifié toutes les nouveautés de l'art moderne et en vérifiera encore.“ (Les peintres cubistes, Paris 1913 p. 42.)

a vývoj umění potvrzuje, že v kulturních prostředích nebylo nikdy takových skrupulí. Obírati se takovými činy je tak nutno v zájmu čistě vlastním, že je příkazem oddati se jim i za cenu dočasné ztráty vlastní individuality, která konečně může býti jen zdánlivá. Kdož může tušiti osudová určení, ztajená v uměleckém vývoji? Vzpomeňme si na nizozemskou malbu 16. století, která, opustivši autochtonní dokonalou klasičnost domácí tvorby předešlého věku, bezmezně se svěřila vlivu italského umění. Na místo miniaturních obrázků nad pomyšlení dokonalých, v kterých tvar, barva a světlo byly v naprosté rovnováze, malovaly se pojednou rozsáhlejší desky a plátna činící dojem vnitřní rozeklanosti, ba rozkladu. Skutečně bojovaly zde tvar, barva a světlo proti sobě, při čemž světlo představovalo vítězící živel, a víme, že nebylo až dosud dějin nizozemské malby 15. století, které nekončily zalkáním nad poměry 16. století. Podle těchto romanticky založených spisovatelů a kritiků byla to doba úpadku a zároveň nejpádnější příklad z celých dějin umění dokazující, jak umění nutně upadne, opustí-li domácí půdu a počne se podivovati plodům cizí fantasie. My se díváme už jinak na tuto malbu. Vyciťujeme, že to bylo období slohového úsilí dosti obdobného našemu, a také tvarově jsou tyto malby 16. století blízké našemu vkusu. Nalézáme prostě harmonii, kde se viděly dosud jen rozpory. Mimo to historicky jsme poučeni, že tento vývoj se připravoval už v samé nizozemské malbě 15. století, a víme, že to byl nutný předpoklad velikého rozkvětu flámské a holandské malby 17. století. V 16. století se připravovalo stejně Rubensovo umění jako Rembrandtovo, v kterémž posledním pak světlo dobylo naprostého vítězství. Malba 16. stol. byla pro tyto genie pouhým přechodem k pramenům daleko čistším a hodnotnějším, ale vývojově nutná byla.

Než třeba je také uvážiti, že naše poměry nejsou naprosto tak odchylné od pařížských, a třeba si uvědomiti, že vývoj moderního umění není vůbec už záležitostí čistě pařížskou, ale světovou, jak každého může přesvědčiti horlivost, s jakou se současně na

více místech světa řeší tvárné problemy dnešku.

A ještě jedna námitka se činívá proti hlubšímu obírání se uměním Picassovým se strany lidí, kteří jsou dost inteligentní, aby pochopili závažnost tohoto zjevu, ale nemají tolik vnitřního souzvuku se současnou dobou, aby se mohli k Picassovu umění spontanně přiznati jako k výrazu svých vlastních tvárných tuh. Tito lidé vycházejí od chybného názoru individualistické tvorby, jako by existovala hodnotná umělecká díla, jejichž cena spočívá výlučně v nich samých a bez ohledu na jejich význam pro další vývoj umění. Naproti tomu třeba říci, a světový vývoj minulých století to potvrzuje, že tvorba, která by neměla smyslu pro další vývoj a vůbec netvořila žádného (třeba i podřadnějšího) článku jeho řetězu, může býti jen zrůdou. S tímto odsouzením nesmí se však pospíchati, poněvadž rozhodný vliv mnohých a právě třeba nejsilnějších individualit dostavuje se mnohdy teprve po staletích (ku př. Grecův). Oni rozdvojení lidé vidí ve vlivu podobných individualit přímo nebezpečí. Známý čelný německý kritik výtvarný, který bojoval za impressionismus a jeho nástupce, varuje kdesi před vlivem Cézannovým. Lidé takového rázu — umělci mystici — ti nezapalují prý ohně, ale požáry, jichž není možno uhasit. Než, jak řečeno, jsou tu dvě možnosti: buď je taková umělecká osobnost individualita přinášející nové hodnoty významné pro další vývoj anebo zrůda. Je-li Cézanne onou individualitou — a o tom onen kritik nepochybuje — pak musí jeho ohněm projíti vše, co chce spěti vpřed, i za cenu spálení. Byl by to požár na oltáři budoucnosti, která bude snad již uměti z jeho díla vybírati mnohem kritičtěji, čeho jí je třeba k dalšímu růstu. A totéž můžeme říci o případu Picassově.

Picassovo umění může nám býti pramenem dvojího poučení. Předně ukazuje nám v nejčistší, nejpůvodnější a nejdokonalejší formě základní tvárné problemy moderního malířství a způsob jejich řešení a současně předvádí nám typ moderního umělce, který nám může být po mnohé stránce vzorem. Běží tedy o hodnoty umělecké a mravní.

Hlavní podstatou tohoto nového umění, opakuji krátce, je niternost a duchovost. Je to umění tvořící z představy umělcovy, v které jsou zhuštěny všechny jeho zážitky a zkušenosti. Je to skutečná tvorba a ne pouhé napodobení něčeho viděného. Věci, jak jsou podány u Picassa, nejsou viditelné v přírodě, a to už proto, poněvadž nejsou produktem pouze zrakových vjemů, nýbrž zážitků velmi rozmanitých, ba celého člověka. Tyto obrazy slučují mimo to v jeden celek více pohledů předmětu a je to chtěná určitá stavba obrazu, vyplynulá z citového zaujetí, která stanoví výběr, sestavu a různé zdůraznění vlastností předmětových, žijících zde svým vlastním životem. Jeť plastická souvislost věcí, jak ji známe ze všední zkušenosti, zrušena a věci podávají se nám jako něco mnohem složitějšího a tajemnějšího, než jak jsme je znali dosud. Především jeví se nám jako produkty prostorových vztahů a k této ústřední ose řadí se jejich látkové a jiné vlastnosti. Jako každé prvotné umění je Picassova tvorba naprosto věcná, to praví, že linie, barvy a světla v jeho obrazech nejsou si účelem, ale že něco znamenají a pokud tvoří jako součástka přísné obrazové stavby něco nového z materiálu daného zkušeností, že jsou výrazem rodícího se nového názoru na svět. Tato věcnost je však vlastní i samé obrazové komposici, která už není pouhým příjemným nebo jakkoli účelným uspořádáním, nýbrž stavbou, kterou předmět dochází teprve plného ztělesnění. A ještě jednu vlastnost tohoto umění třeba připomenouti, která je blízka věcnosti, ovšem v jiném smyslu, totiž snahu po objektivitě. Chápajíc svět jako čistě tvarovou stavbu, touží toto umění potlačiti všechen zbarvující a zkreslující vliv subjektu a ovšem i vnějších činitelů. Věci mají se nám objeviti ve své čisté, ničím neporušené kráse a hlavně ve své trvalé podstatě. „Skutečnost" tohoto umění není ona nahodilá a měnlivá skutečnost naturalismu a jeho odnoží, nýbrž skutečnost skladná, trvalá, vyplývající ze zákonitosti našich duševních funkcí.

Jisto je, že toto umění — ani tvorba, ani jeho vjímání — není pohodlným spočinutím v lenošce, jak

se kdysi vyslovil Matisse o svých dekorativních — v dokonalém smyslu — plátnech. Ne, že by nebylo možno tvořiti podobná útěšná díla v jeho okruhu. Zmínil jsem se již o Picassových jednoduchých skladných dílech šťastné tvůrčí chvíle, než nesmí se zapomenouti, že k plnému požitku těchto milých věcí třeba míti prožitu celou předcházející vývojovou řadu, z níž jako květ vypučely. Tím ovšem není řečeno, že by se nemohly bezprostředně líbiti. To ano, ale tento požitek bude sotva více objímati než krásu a citlivost malířské hmoty a to naprosto nestačí k plnému a správnému chápání Picassova a nového umění vůbec. Toto umění, o němž pracoval stejně cit jako inteligence malířova a celá jeho bytost, obrací se také k celé bytosti vnímajícího — ne tedy pouze „diváka" — a vyžaduje přímo spolupráci. Pro toho, kdo hledá v umění pouze příjemné polehtání smyslů, bude kubismus vždy těžkým oříškem, s jeho stanoviska po případě nesmyslem. Pro tuto třídu lidí však skuteční umělci nikdy netvořili. Kdo však touží se z umění vnitřně obohatiti a růsti, ten nalezne v novém umění tolik bohatství, že mu bude rozkoší všechna námaha, kterou bude nucen věnovati k plnému proniknutí jeho podstaty. Podmínkou je ovšem žíti životem své doby, neboť instinkt sice nestačí ani k tvorbě ani k vjímání, ale je v obou případech nevyhnutelný.

Nové umění vyrůstá tedy jak z citu tak inteligence. Lidé, kteří nejsou s to chápati je v jeho plnosti, vytýkávají mu, že je příliš intelektuální. Činí tak neprávem. Nepochybně vyžaduje toto umění mnoho inteligence od tvořícího umělce i vnímajícího laika, ale zdánlivá převaha intelektuální složky pociťuje se jen proto, poněvadž si lidé navykli od desítiletí viděti pramen umělecké tvorby výlučně v instinktu a temperamentu. Předchozí období naturalistické tvorby počítalo skutečně hlavně s těmito činiteli, a nepochybně nebylo potřebí divákovi mnoho výtvarné inteligence, měl-li vjímati nebo posuzovati díla, kterým běželo v prvé řadě o věrné napodobení přírody a vedle toho o barevné sladění celku. V náladovém impressionismu, v němž vyvrcholil subjektivismus

moderního naturalismu a příroda se líčila jako duševní stav, nebyly poměry jiné. Zcela jinak jeví se nám však moderní umění, srovnáme-li je s velikými stylovými obdobími uměleckého vývoje, ku př. se středověkem, který jen rozcitlivělé romantice zdál se býti dobou výlučné citovosti. Teprve naše doba seznala, že ve skladbě těch sensitivních madon a svatých je stejně mnoho umělecké rozvahy jako citu, a můžeme právem říci, že teprve naše doba plně ocenila skutečnou vysokou hodnotu umění oněch století. Tak mnohé, co bylo až dosud označeno jako primitivní produkt tvůrčího pudu, objevilo se jako výtvor určitých tvárných zákonů a v zdánlivých nedostatcích byly odkryty zcela určité zámysly. Hledíme-li tedy na nové umění se stanoviska této tvorby dávných století, rozplyne se pomalu její zdánlivá vnitřní rozeklanost, a přicházíme naopak k přesvědčení, že se rodí a vyvíjí před našima očima něco, co možno nazvati stylovým tvořením. Není také pochyby, že onen dojem zdánlivé přílišné intelektuálnosti moderního umění časem dokonale vymizí, ovšem ne u těch, kteří by setrvali při svém romantickém názoru na uměleckou tvorbu. Neboť při umění, které nenapodobí, ale tvoří z představy, je intelekt velmi mocným činitelem a v naší době, kdy běží o boj proti starým předsudkům a o zdůraznění vlastní podstaty umělecké tvorby, je přímo bezpodmínečným činitelem, a to bude nepochybně vždy rušit lidi, kteří žádají od umění nepříčetné výbuchy temperamentu a expanse citu. Naopak pociťují lidé dneška tuto intelektuální složku moderního umění jako něco na výsost cenného a podstatného, co činí moderní malbu tím, čím je a co podmiňuje také její dráždivě silný účin. Skutečně je to živel, který takřka tvoří kostru moderních maleb, který buduje obrazy v celky přísné zákonitosti a který kontroluje a zdokonaluje dílo instinktu, vyvolávaje tak dojem objektivity. Jeho součinnost s instinktem vybíjí se v napětí, které se sděluje nitru vnímajícího, a na konec zůstává přece dojem něčeho vyrovnaného, čistého a ušlechtilého. Toto vše, to vnitřní napětí a žár při vnějším ukázněném, zdánlivě studeném klidu, ta dráž-

divost, jež přivádí nitro v pohyb a spolupráci o nové koncepci světa a jež burcuje stejně podvědomé síly jako intelekt vnímajícího, to vše je drahé v nové malbě modernímu člověku, a s nudou odvrací se tento od uměleckých děl, která nemají té podmanivé síly a nepřinášejí vnitřního obohacení. Nedostatek inteligence pociťuje moderní člověk přímo jako vadu a v pouhém napodobení přírody vidí nižší umělecký útvar náležející minulosti, který zdá se mu také zcela zbytečným, poněvadž nalézá zobrazené předměty v původní dokonalosti v přírodě. Moderní umění učinilo skutečně konec směšování požitku uměleckého s požitkem, který máme z přírody, a není pochyby, že tím získaly oba na čistotě a síle. A jak malichernými shledává moderní člověk umělce, kteří činí ještě nyní nárok, že se bude obecenstvo zajímati pro drobné aventury jejich nitra! Krátce jen zaostalí lidé nebo takoví, kteří žijí v omylu, nemohou se dosud dopracovati pravdy, že je konec s vnějším naturalismem, s náladami a čistým subjektivismem. Jen takoví se ještě domnívají, že stačí bez rozvahy pokrýti plátno barvami a že tím vykonávají něco pro rozvoj současného umění. Ne, tvorba, která patří dnešku a budoucnosti, je mnohem složitější a velkorysejší a vyžaduje poctivé práce celého člověka. Její *niternost a duchovost* je vyšší vývojová forma, od níž není návratu, a tento znak musí nutně nésti vše, co činí nárok na název životného pokrokového umění.

To ovšem neznamená, že všechna současná tvorba se má pohybovati v okruhu problémů Picassova umění. (Vypořádati se s nějakým uměleckým zjevem není vůbec totéž, jako následovati jej, a také mi není nic vzdálenějšího, než chtíti předpisovati naší tvorbě přesnou dráhu. Sděluji jen poznatky získané ze soužití s vývojem současného umění.) Předně je velmi vzácné původní vidění a silná představivost, s jakou se setkáváme u Picassa — pouhé velikášství je bezcenné a nebezpečné — a je nepochybno, že předpokladem této tvorby jsou také určité vlastnosti osobní. Není zajisté závažnějšího příkazu v umění a v každém veřejném působení nad ten, který požaduje upřím-

nost k sobě a k veřejnosti. Upřímnost a charakternost ospravedlňují každý směr, ať pokrokový či konservativní, čímž ovšem není nic řečeno o jejich umělecké hodnotě. Moderní život je však také příliš mnohotvárný, než aby vystačil s jedinou formulí výtvarného výrazu. Tato doba společenského přerodu hárá city a myšlenkami, které chtějí býti také vtěleny v obrazy a sochy, a bylo by malicherným počínáním stavěti se na výlučné stanovisko čisté tvárné tvorby a upírati více méně literárnímu a citovému umění oprávněnost existence. Umění určité doby není pouze jeden směr obracející se k jedné vrstvě lidí, nýbrž je to celá stupnice výrazů pohybujících se jednak mezi konservativností a pokrokovostí, jednak mezi subjektivismem a objektivismem, z nichž každý má svou resonanční desku, to je zcela určitou vrstvu společenskou. Každý člověk má prostě určité tvárné potřeby, a opravdovost a cena jejich uplatnění je opět podmíněna upřímností, zrovna tak jako opravdovost umělcovy tvorby. A každý člověk má právo na své umění. Může se krátce říci: žádný umělecký směr není neštěstím, spočívá-li na upřímnosti a charakternosti. Výslednicí pak těchto přečetných směrů je skutečný vývoj umění. S tohoto vyššího hlediska umělecké tolerance, ke kterému jsme došli poučením z dějin umění a prožíváním současného života, nevyplývá však, že by měla v uměleckém životě zavládnouti jakási vlažnost a smíření všech. Naopak vyžaduje prospěch umění, aby každý zastupoval své stanovisko velmi rozhodně, a čím silnější individualita bude státi za činem, tím lépe, je však příkazem vyššího stupně poznání, a řekněme civilisace, aby se to dělo charakterně. Ideálem je umělecký organismus sestávající z četných hodnotných a charakterně založených složek.

V našem případě to praví, že se stanoviska života má právo vedle pokrokového a nejpokrokovějšího umění — Picasso není žádnou konečnou hranicí, která by se nesměla překročit, naopak svědčilo by o tvůrčí síle určitého prostředí, kdyby se našel někdo, kdo by uměl jeho pravdu zdokonaliti nebo nahraditi jinou,

neméně hodnotnou — i opravdové konservativní umění, spojující pokrokové prvky se starým uměleckým názorem nebo vědomě vyžívající pouze staré formy, a dále, že vedle umění obírajícího se výlučně tvárnými problémy neméně jsou oprávněny výtvarné výrazy současných citů a myšlenek a konečně i zámysly pouze dekorativní. V okruhu pokrokového nebo konservativně pokrokového umění běží, přesně řečeno, o kubismus, jakožto čistý tvarový objektivistický směr, o subjektivistický expressionismus a o útvary vzniklé jejich křížením a o použití obou v dekoraci.

To vše je řečeno pouze se stanoviska práva na existenci. Zcela jinak se jeví závažnost jednotlivých uměleckých směrů, posuzujeme-li je s hlediska umělecké hodnoty a vývojového významu. V umění není žádoucí novost za každou cenu, ale je nesporné, že novost je základní jeho vlastností, ať už běží o novost problémů či nové řešení starých problémů. Skutečně jen v okruhu pokrokového umění, které právě přináší vždy to nové, povstávají čisté umělecké hodnoty, jež jsou zároveň hlavní nositelé vývoje. Pokrokové umění je vlastní páteř a nerv uměleckého života, bez něho není vůbec života, nýbrž jen povlovné umírání. Bojovat pro pokrokové — moderní — umění, znamená bojovat pro umění vůbec.

Než i v okruhu pokrokového umění třeba činiti rozdíl. V zdravě založeném uměleckém životě smějí ony směry, které jednostranně zdůrazňují citovou a myšlenkovou stránku nebo směřují k dekoraci, zaujímati jen podružné místo, jinak by vedly nutně na scestí. Svět výtvarného umění je svět tvarů, světla a barev a úlohy tohoto umění jsou tvárné povahy. V moderní době je to v prvé řadě problém prostoru. Výtvarné umění nesnese prostě silného zatížení psychologií a literaturou, než stejně vedl by k rychlému úpadku čirý formalismus, to je zahrávání s formami, jak kdysi mluvíval Smetana o zahrávání s tony. V tomto případě zbyly by dekorativní účiny, ale to je pro malbu příliš málo. Malba v plném slova smyslu má svůj věcný obsah čerpaný ze skutečnosti, ba všechno její úsilí směřuje k podání skutečnosti. Opravdová

malba, toť určitá představa či názor světa tvarů, vzniklý z přímého styku s přírodou. Lze říci, že věci tohoto světa dávají podnět k malbě, ale nestačí k plnosti této poslední, spokojí-li se malíř s pouhým podnětem a svou tvořivost vybíjí v rozvinutí a spojování forem. V dokonalé malbě, jaká je cílem dnešního úsilí, je věcné povahy i stavba obrazu, kterou vlastně věci teprve docházejí plného výrazu. A tu třeba co nejsilněji zdůrazniti, že jen ono umělecké prostředí má možnost zdravého a silného rozvoje, jehož osou je takové umění z prvé ruky, umění řešící současné tvárné úlohy. Toť pravý základ uměleckého života, kdežto vše ostatní je odvozeno. Čím více je prosyceno umělecké prostředí oním základním úsilím, tím bohatší bude jeho rozvoj a tím slibnější bude jeho budoucnost. Při nejmenším seznámiti se dokonale se současnými tvárnými problémy, je povinností každého skutečného umělce.

V čem spočívají základní problémy dnešního umění a zároveň způsob jejich řešení, sdílí nám nejdokonaleji Picassovo a Braquovo umění, a myslím, že není třeba dále vykládati, jak je proto důležito pro zdravý a slibný rozvoj našeho umění dokonale znáti tvůrčí dílo těchto umělců stojících pevně na půdě reality. Přirozeně je žádoucno, abychom zaujali k tomuto umění své stanovisko, neboť taková činná účast je v podstatě již dalším tvořením.

Řekl jsem také, že je Picasso typem moderního umělce, a zdá se mi, že nebude škoditi, všimneme-li si, v čem tento typ a ovšem hlavně jeho přednosti spočívají. Vše je řečeno najednou, řeknu-li, že je naprosto neromantický a to jak v poměru k životu tak k tvorbě. To nepraví, že by se snad umělec díval na svět střízlivýma očima, to popírá důrazně jeho tvorba, ale i z ní můžeme vyčísti (a upozornil jsem na to), kterak se Picasso všemožně vyhýbá irracionalnímu a náladovému a jak je jeho názor na svět naprosto věcný. Než myslím nyní hlavně na mravní veličiny. Picasso nemá ve svém vystupování a v celém svém životě nic z onoho velekněžství, které až do nedávné doby, hlavně v zemích mimo Francii, namnoze stěžo-

valo prostý a lidský styk umělce s obecenstvem. Picasso si rád vždy zaironisoval, ale nikdy nestoupal na povýšený piedestal. Naopak ve svých zájmech a radostech z věcí upřímně vždy doznával, že je plnokrevný syn 20. století. To pravil i jeho vnější vzhled inteligentního dělníka a jeho atelier, skutečná dílna prostá všech malebných atelierových cetek. A především to pravila jeho tvorba, v které nikdy neviděl výlučně zázraků tajemného ingenia, ale hlavně práci. Picasso byl vždy veliký pracovník. Jeho přesvědčením bylo, že nelze nikdy dost pracovati na díle, a také skutečně trvalo velmi dlouho, než některá z jeho věcí opustila dílnu. Zmínil jsem se dříve o krásných vyrovnaných obrázcích požehnané chvíle, které nepochybně hravě vyplynuly z jeho nitra, ale ty nejsou vlastně význačné pro jeho uměleckou povahu. A podobně je tomu u Braqua. Tito dva umělci nespokojovali se s okamžitou inspirací. V ní viděli početí díla, ale splnění svých tuh očekávali jediné od houževnaté práce. Jako staří mistři lišili vždy velmi přísně mezi náčrtem a malbou a rozuměli jí něco na výsost dokonalého. Picasso a Braque přáli si míti onu vnitřní houževnatost, s kterou uměli staří mistři uchovati svěží až do konečného ztělesnění původní koncepci díla, dítko to okamžité inspirace.(Vzpomínáte maně na výrok Cousinův: Genius je práce.) V tvorbě, jež byla výlučně plodem okamžitých impulsů, neviděli uměleckého tvoření v plném slova smyslu, jak si je představovali. Taková tvorba zdála se jim příliš subjektivní, náhodnou, krátkodechou a nespolehlivou — odtud Picassova nechuť k van Goghovi, o kterém se vyjadřoval velmi pohrdlivě —, a byli toho přesvědčení, že vše dokonalé musí obstáti před kontrolujícím intelektem a jím projíti. Za dokonalého mistra považovali jen toho umělce, který nebyl odvislý od nálad, ale který vladařsky měl v moci vybudování díla až do poslední možné dokonalosti, uměl pracovati na obraze, aniž tím utrpěla jeho svěžest, tak dlouho, jak toho daný úkol vyžadoval, a uměl po případě práci na čas přerušiti a po odpočinku nebo ujasnění naskytlých problémů ukončiti tak jednotně, jako by ji byl vytvořil jedním

vrhem. Jejich ideálem byla, krátce řečeno, klasičnost. Picasso vytvořil si skutečně zvláštní systém, podle něhož pracoval současně o celé řadě děl, která se obyčejně doplňovala a řešila tanoucí mu problém s více stran. Který obrázek vzal právě do práce, to záviselo na uzrání jeho představ nebo na jiných okolnostech, a tak se stávalo, že mnohdy zcela nepatrné věcičky vracely se kolikrát do jeho rukou a dlouho trvalo, než je odložil stranou plně uspokojen. Tím způsobem tvoření se přiházelo, že mnohá, hlavně větší díla přece jen prozrazují dvojí ruku, co Picasso jistě těžce nesl, záviděje starým mistrům ono bezmezné ovládání sebe, o němž byla řeč, než četnější jsou obrazy, kterými byly Picassovy touhy splněny a kterým musíme přiznati klasickou dokonalost. Jsou to ony obrazy, jež působí svou pevnou stavbou, provedenou do nejzazších důsledků, takřka objektivně. Toto úsilí zápasící tak houževnatě s měnlivou povahou moderního člověka, úsilí na výsost ideální, vzdorující všemu neporozumění veřejnosti a jen a jen sledující naplnění na mysli tanoucí dokonalosti,* je jednou z nejsympatičtějších stránek Picassova zjevu.

A konečně přicházím k nám samým. Vím, jak mnozí ze čtenářů postrádají a vytýkají, že jsem se na tolika stránkách, které jsem věnoval novému umění, téměř ani slovem nedotkl naší půdy, života a tradice, jako bych tyto činitele naší současné tvorby podceňoval. Než není tomu tak. Právě naopak nechávám si to nejdůležitější na konec těchto rozkladů snad nudných, ale doufám, ne úplně neužitečných. Je to stále se vracející problém národního umění, o kterém se musíme zamysliti. Tolikrát bylo už o něm psáno a mluveno s různých stanovisek a přece zdá se nám, jako by nebylo dosud řečeno poslední slovo a to proto, poněvadž zde vůbec nerozhodne teorie, nýbrž tvůrčí čin. Při jasném myšlení a při znalosti světového uměleckého vývoje je zajisté spolehlivé zodpovědění tohoto problému nesmírně snadné a jen nesmyslným sta-

* Také Raynal potvrzuje několikrát naprostou nezištnost Picassovu.

věním internacionalismu proti nacionalismu bylo dosaženo toho, že není jednotnějšího názoru o cestách k národnímu umění. Za to tím těžší je prakse odpovídající teorii, mnohem těžší, než si představují mnozí bojovníci za národovost v umění, neboť vyžaduje splnění mnoha a mnoha předpokladů.

Nejdůležitějším předpokladem jsou ovšem tvůrčí lidé, o tom není sporu, neboť bez těch zůstalo by vše šedou teorií. Tento předpoklad se přirozeně vymyká úplně naší moci: buď máme tvůrčí sílu, nebo jí nemáme a tím je také zpečetěn osud našeho umění. Naše vůle k životu však nám přímo praví, že ji máme, a konečně pohled na dosavadní vývoj našeho umění nám to potvrdí. Při úvaze o problému národního umění běží však o veličiny, které jsou v naší moci. Jde krátce o to, aby tato tvůrčí síla, kterou předpokládáme, byla dokonale vyzbrojena, aby se nepromrhala a své pudové mohutnosti doplnila a k možné dokonalosti rozvila správně založenou uvědomělou prací. A v druhé řadě běží o to, aby se této tvůrčí síle dostalo prostředí, v kterém by mohla nerušeně růsti, které by jí bylo přímo vzpruhou a pobídkou, aby se jí dostalo citlivé resonanční desky, to jest obecenstva umělecky inteligentního, poučeného a schopného sledovati s porozuměním a zájmem její práci. Běží o utvoření poměrů, kde by umělci a veřejnost byli jedna obec.

V prvé části této kapitoly jsem připomenul, jak je životním zájmem našeho umění, aby jeho tvůrci znali dokonale výtěžky světové tvorby a neuzavírali se za čínské zdi, nýbrž řešili své problémy v souvislosti se světovou tvorbou výtvarnou i vším duchovým světovým životem, aby tvořili, jedním slovem, světově. Než na jiném místě podotkl jsem též, že je žádoucno, abychom se vypořádali s vůdčími původními duchy světovými, to jest těmi, od kterých především můžeme něco získati, svým způsobem, tedy po česku. K tomu je přirozeně třeba zvláštního uzpůsobení, kterého se dostává umělci v prvé řadě jeho zrozením či příslušností k národu, k rase. Než nesmí se zapomenouti, že mnohé vlastnosti, které se pokládávají za

rasové, jsou vlastně kulturní hodnoty, to jest vývojem nabyté vlastnosti, které jsou však neméně výrazem národního ducha nežli vlastnosti primerní. A právě ty jsou z velké části v moci člověka. Je prostě nutno, aby naši umělci žili životem svého národa, aby znali jeho současnou i starou kulturu, aby v sobě soustředili vše nejpůvodnější a nejhodnotnější, co národ kdy stvořil, cítil a myslil. To neznamená ještě vykonávati funkci učence, historika. Ne vše hodí se každému z naší umělecké tradice — osobní založení bude patrně vždy rozhodovati, a to právem, o výběru — než jsou základní umělecké zjevy národní, jejichž tvorbu by měli znáti všichni naši umělci až do posledního tahu štětcem a do poslední čárky. Myslím v prvé řadě na Mánesa. Loni byla pořádána jeho jubilejní výstava v rozsahu, v jakém se nebude opakovati v dohledné době. Vykonala své poslání? Přešel všechen ten rytmus Mánesových vidin v krev našich umělců, zamyslili se nad jeho čistým idealismem a neúprosnou uměleckou kázní? Zadívalo se naše obecenstvo tak hluboce do Mánesových kresbiček a velkorysých komposic, že plní jeho nitro tak trvale jako ku př. Smetanovy melodie? Doufejme v to o umělcích! Obecenstvo však nás zklamalo. Výstava docílila po čtyřměsíčním trvání návštěvy, které se dostává, řekněme ku př. kopané za jedno nedělní odpoledne. Kdybychom měli z toho usuzovati na sílu našeho výtvarného založení, byly by to smutné vyhlídky. Lépe bude, připíšeme-li ten úkaz zanedbanosti obecenstva a věnujeme vší péči jeho umělecké výchově. Že musí býti obecenstvo vedeno, o tom není sporu a neméně o prostředcích k tomu nutných. Jsou jimi: poctivá hodnotná tvorba, uvědoměle a pokrokově vedené časopisy a sbírky, přednášky atd. Podmínkou zdaru je však důslednost, promyšlenost a charakternost celého vedení, neboť jen tehdy se mu svěří obecenstvo s plnou důvěrou. Je-li však zklamáno, dožije-li se u svých vůdců přemetů a náladového měnění názorů, kterých si nemůže správně vysvětlit, nastanou horší poměry, než kdyby obecenstvo bylo vůbec ponecháno sobě samému.

Poměr českého umělce k naší tradici, čítajíc v to i t. zv. lidové umění, představuji si tedy mnohem volnější, ale zároveň niternější, hlubší a obsáhlejší, než jak se většinou požaduje ve jménu národního umění. Nestačí prostě zadívati se do vnějšího vzhledu maleb některého z našich mistrů a v rychlosti odvoditi z něho formulku osvěženou novodobými přídavky, nýbrž je nám třeba inteligentních umělců, kteří umějí prožíti, procítiti a promysliti naši tradici v její celosti a kteří umějí se zamysliti nad podstatou našeho národního života současného i minulého. Plodnou však může býti tato práce a kontemplace jen tehdy, je-li vykonávána umělcem, jehož cítění a myšlení patří dnešku a budoucnosti, neboť jen v tom případě může dojíti k přehodnocení naší tradice a tím k dalšímu pokroku. „Jen ten, kdo ji zradí, může ji zachovat", napsal velmi vhodně Z. Kratochvil. Skutečně pouze řešením novodobých tvárných problémů oživujeme tradici, vše ostatní je galvanisování přežilých forem a stagnace. Je tu však otázka, zda je možno umělci dnešku při řešení těchto problémů navázati přímo na některého z našich starších umělců, či jinými slovy, zda vystačí s naší tradicí. Nechci o tom rozhodovati akademicky, neboť to jest věcí našeho současného a budoucího vývoje. S druhé strany není také o tom sporu, že máme tradiční umělce, kteří jsou blízci našemu cítění. Postačí nám však jejich umění, abychom v připojení na ně mohli tvořit plně novodobě? Kdo se podívá nezaujatě na náš umělecký vývoj předešlého století, pokud je možno vůbec mluviti o vývoji, musí si doznati, že všechno to umění nemá široké základny, že není logickým řetězem řešených tvárných problémů a že vůbec neřeší uvědoměle ze základu a do posledních důsledků. Je to spíše řada více méně významných, po případě i geniálních osobních projevů, podobně jako v Německu a všude jinde v Evropě mimo Francii, která jediná stoupala v přísné a promyšlené práci od úlohy k úloze, dokonale řešíc vyvstávající a stále složitější tvárné problémy celými skupinami, po případě i generacemi malířů a která touto mnohonásobnou rozvětvenou a vnitřně sou-

vislou prací celého století nahromadila umělecké hodnoty, jimž jedině přísluší onen často užívaný i zneužívaný výraz umělecká tradice. Francie, jakožto vůdčí země, řešila tak novodobé umělecké problémy pro celý svět a ten periodicky a podle potřeby přicházel k ní a učil se (nám se dostávalo bohužel toho poučení často až z druhé ruky) zrovna tak, jako v minulých stoletích cestovali umělci do Italie, Belgie, Holandska a ovšem už také do Francie. Tuto vůdčí úlohu uchovala si Francie až do našich dnů a bylo zcela samozřejmé, že naši mladí malíři, chtějíce dáti výraz svým představám a touhám, obrátili se do Paříže o přispění. Což mohly jim stačiti naše tradiční formy vyrostlé ze zcela jiného světa představ? Jistě ne. A marně by hledali v naší tradici poučení o novodobém řešení prostoru nebo o stavbě obrazu. Mnohý náběh byl sice u Mánesa a Aleše, ale jaksi skrytý v dobové konvenci, a vlastně ocenění těchto hodnot jejich tvorby bylo teprve plodem poučení francouzského.

Obavy, že takový mocný vliv Paříže znamená odnárodnění a že bude míti důsledkem odpoutání od domácí půdy, se nesplnily. Alespoň, kdo je s to vniknouti v jemnou strukturu uměleckého díla a procítiti jeho rytmus, vycítí velmi jistě odchylnost duchové náplně českého moderního obrazu od francouzského, třebaže se oba zdají laikovi býti dílem téže ruky. Tento odchylný ráz byl také velmi často potvrzen cizinci. A tento samostatně tvořivý poměr k cizině, v níž hledáme poučení, podržíme vždy i v budoucnosti, budeme-li míti inteligentní umělce pevně kotvící v našem životě a tradici. Nehledejme však nikdy českost těchto maleb ve vnější podobnosti s našimi starými mistry, nýbrž v duchu a rytmu, kterými jsou oživeny! Jsem přesvědčen, že nebude dlouho trvati a pochopí se i v širší veřejnosti, že v mnohé malbě našich dnů vzniklé v připojení na výboje Picassovy je daleko více pravé poctivé českosti než v obrazech, které nesou Mánesa nebo Aleše přímo na čele. Je možno míti jakýsi vliv, a ukázal jsem, jakým způsobem, na posílení národního ducha tvorby a tím přímo působiti na vznik původního hodnotného umění — nezapomeňme, že

není národního umění v plném slova smyslu, které by nemělo čistých uměleckých hodnot, vlastních světové tvorbě! —, ale národní umění neutvoří se nikdy obratem ruky a nejméně vnějšími prostředky. Vliv, který je možno vykonávati v tom směru, je velmi delikátní a velmi složité povahy, neboť národní malba ku př. nevzniká teprve na plátně, nýbrž v umělcově nitru, a běží tedy o vytváření a obohacení tohoto tajemného pramene vší tvorby. Je to složitá práce, která vyžaduje mnoha lásky, inteligence a uměleckého citu. Tvoření samo musí však býti naprosto volné a musí býti přenecháno umělcovu pudu a rozumu, kde má zakotvit svou tvorbu. Jen volným aktem povstává čisté umění, které je zároveň projevem soudobého života, a buďme konečně jednou ubezpečeni, že umělec české krve, srostlý s českým životem a kulturou, umělec nadaný inteligencí, citem a představitostí, bude vždy tvořiti česky, ať řeší domácí tvárné problémy, pokud je máme, či navazuje na cizí. Vliv cizí pokrokové práce na takového umělce bude jako je tomu podobně ve vědě, vždy jen požehnáním pro naše umění, neboť tento umělec bude uměti s ní vždy vyúčtovati po svém, prožívaje a promýšleje ji do posledních základů. Takové přejímání cizích výtěžků a výbojů je již skutečné tvoření.

Umělec, opakuji, musí býti volný na všechny strany, jak k domácí tradici tak k cizí tvorbě, a řekněme to formou důraznější a časovější: osud našeho umění nezávisí ani na Picassovi ani na Mánesovi. V tomto výroku není rozpor s předcházejícími rozklady, jak by se snad mohlo zdáti. V nynějším okamžiku je zajisté důležito, a je to, či lépe měl by to býti samozřejmý požadavek, aby se naše umění velmi vážně obíralo Picassem a vší pokrokovou světovou tvorbou, a s druhé strany budou musiti naši umělci vždy znáti, co se u nás vytvořilo významného a původního na uměleckém poli, a tím je v prvé řadě umění Mánesovo, ale hodnotnost naší malby a, řekněme, zrození národního hodnotného umění nezávisí na tom, podávají-li naše moderní obrazy přírodní tvary více méně rozložené nebo sevřené hudebními liniemi Máneso-

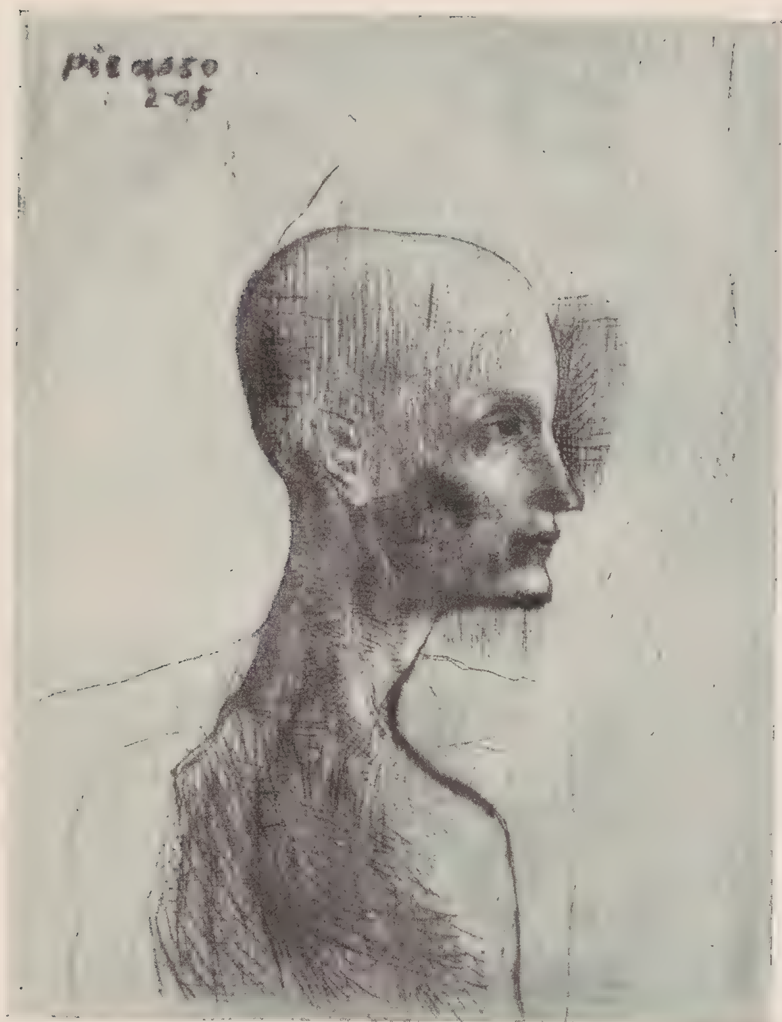
vými. Neběží o hotové obrazy, ty jsou jen vnějším projevem něčeho mnohem důležitějšího, neběží vůbec o určité tvary, ba rychlá skladba je spíše nebezpečná než prospěšná zrovna tak v životě národního umění jako u jednotlivce. To vše je podřadné, po případě i závadné. Rozhodujícím činitelem je však *neúnavná aktivita,* zakotvená v životě a spočívající stejně na domácí tradici jako na výtěžcích cizí tvorby. Je zcela lhostejné, jsou-li naše obrazy a sochy více či méně dokonalé a závisejí-li více či méně na cizím umění, neboť to, co jest, nemůže nás nikdy uspokojiti, a jen stále v budoucnosti můžeme hledati svůj cíl, ale je nutno, máme-li míti své hodnotné umění, aby vládl v našem uměleckém životě stálý ruch, abychom se opět a opět vážně obírali uměleckými zjevy naší minulosti, abychom současně sledovali bedlivě zahraniční práci a s ní se dokonale vypořádali, abychom hojně experimentovali, nespěchajíce s konečnými formulemi, vše důkladně promyslili a abychom to vše činili jsouce v živém styku s naší dobou a činili vše upřímně a poctivě. Jakým kdo směrem půjde, závisí na jeho povaze, a čím přísněji bude sledovati své nitro a upřímně se podá takovým, jakým je, tím lépe. Než onen činorodý stav, o němž byla řeč, musí býti vlastní všem.

Umění, pokud je má člověk v moci, je život a práce, a přivésti a udržeti domácí tvorbu v tomto činorodém stavu, je jediný prostředek, který nám může dáti silné české umění. Nezbývá skutečně než stálá napjatá uvědomělá poctivá práce a vše ostatní bude přidáno nebo nebude. Neboť není vše v naší moci. A žádejme vůbec méně české, ale především dobré poctivé umění a nahraďme nekonečné dohadování o podstatě českosti neúnavnou prací konanou ve službách všelidských a tím i našich idejí! Jen tak nám může povstati umění životné, které bude státi na světové úrovni a které přece jen bude české, neboť bude tvořeno inteligentními českými umělci pevně zakotvenými v našem životě a tradici.



1. P. PICASSO. CHUDINA — LES PAUVRES

1903 (olej, 105 v. 72 š.)



2. P. PICASSO. HLAVA MUŽE — TÊTE D'HOMME

1905 (lept, 12·2 v. 9·2 š.)



3. P. PICASSO. SL. G. STEINOVÁ — MLLE. G. STEIN

Podzim 1906 (olej)



4. P. PICASSO. HLAVA ŽENY — TÊTE DE FEMME

Zima 1907 (olej, 73 v. 60 š.)



5. P. PICASSO. KOUPAJÍCÍ SE ŽENY — BAIGNEUSES

1908—09 (olej)



6. P. PICASSO. HLAVA ŽENY — TÊTE DE FEMME

Jaro 1909 (Gouache)



7. P. PICASSO. LÁHEV A HRUŠKY — BOUTEILLE ET POIRES

Jaro 1909 (olej, 60 š. 73 v.)



8. P. PICASSO. ŠIJÍCÍ ŽENA — FEMME COUSANTE

Poč. 1910 (olej)



9. P. PICASSO. TOVÁRNA — MOULIN À HUILE

Jaro 1910 (olej, 38 v. 46 š.)



10. P. PICASSO, HLAVA DÍVKY — TÊTE D'UNE PETITE FILLE

Jaro 1910 (olej, 55 v. 46 š.)



11. P. PICASSO. PŘÍSTAV V CADAQUÉS – LE PORT DE CADAQUÉS

Léto 1910 (olej, 38 v. 46 š.)



12. P. PICASSO. ŽENA S MANDOLINOU — FEMME À LA MANDOLINE

Podzim 1910 (olej, 100 v. 73 š.)



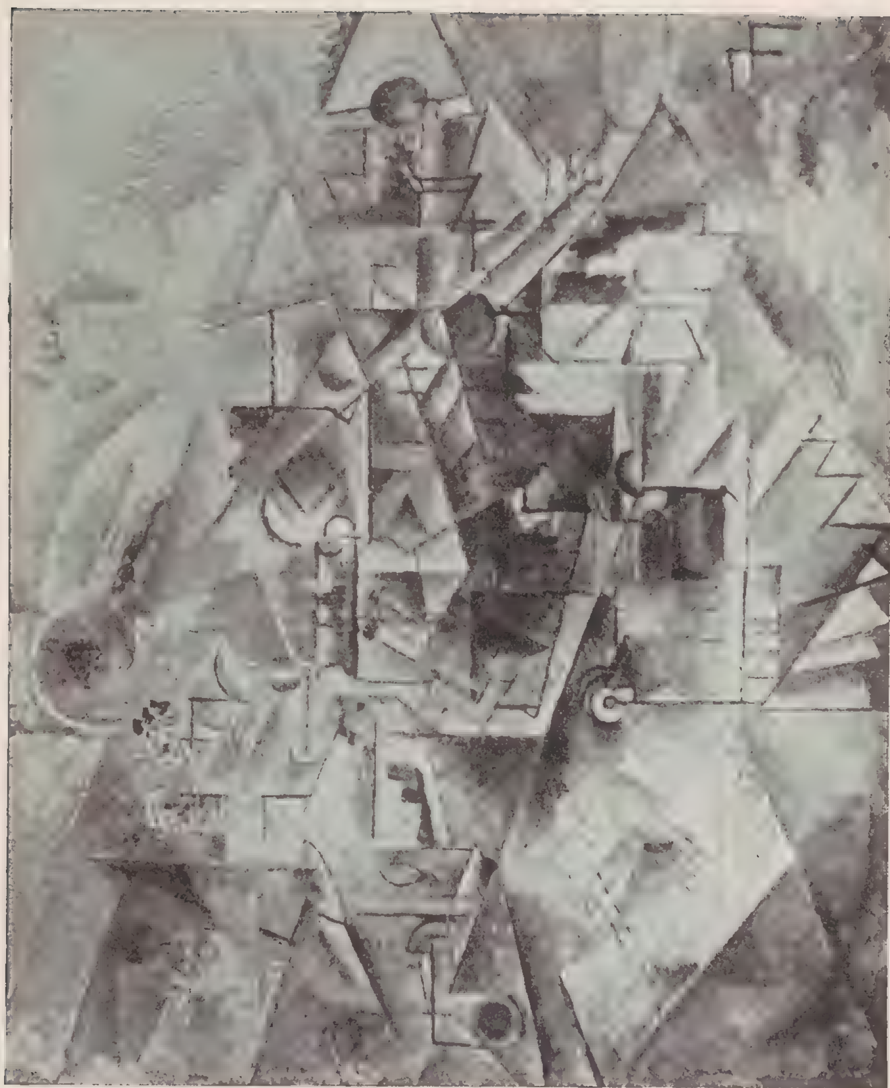
13. P. PICASSO. MLLE. LÉONIE

Zima 1910 (olej, 65 v. 50 š.)



14. P. PICASSO. ŽENA S KYTAROU — FEMME À LA GUITARE

Jaro 1911 (olej, 57 v. 41 š.)



15. P. PICASSO. KLARINET — CLARINETTE

Léto 1911 (olej, 61 v. 51 š.)



16. P. PICASSO. SKLENICE A KARTY — VERRE ET CARTES

Jaro 1912 (olej, 33 v. 19 š.)



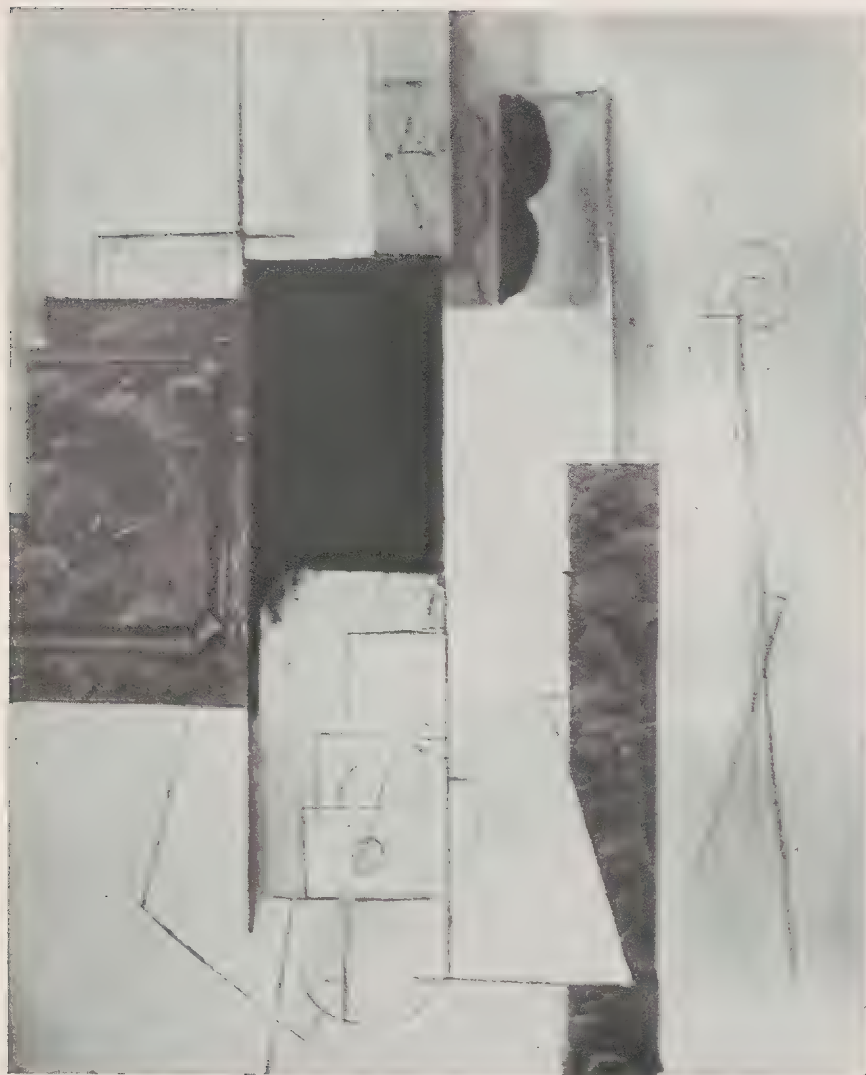
17. P. PICASSO. KYTARA — GUITARE

Léto 1912 (olej, 41 v. 33 š.)



18. P. PICASSO. ZÁTIŠÍ „FÊTES DE CÉRET“ — NATURE MORTA „FÊTES DE CÉRET“

Podzim 1912 (olej, 27 v. 41 š.)



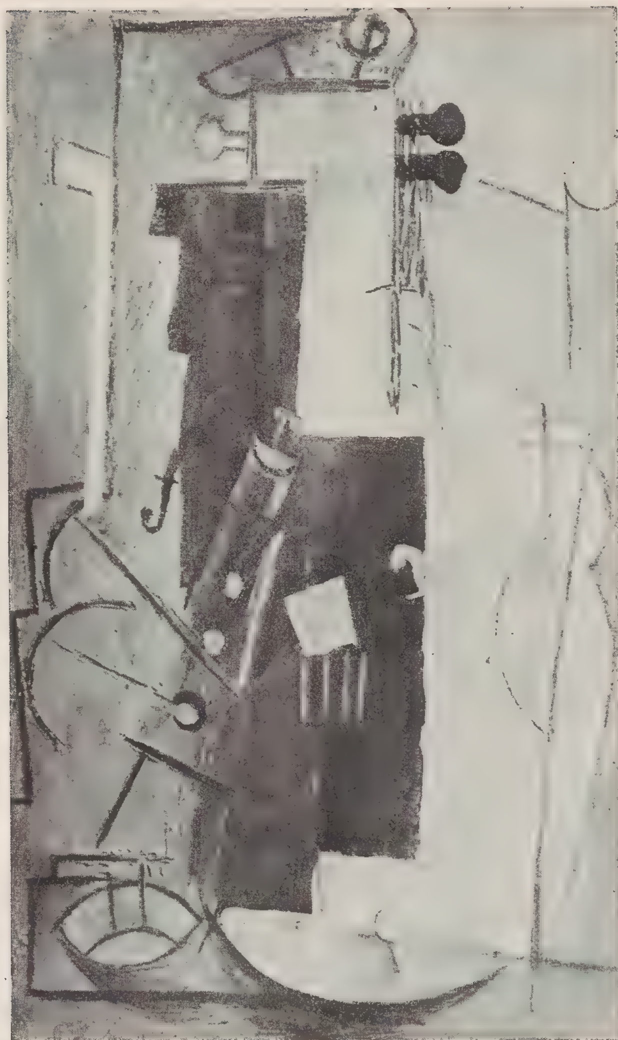
19. P. PICASSO. ŽENA S KYTAROU — FEMME À LA GUITARE

Zima 1912—13 (olej, 100 v. 81 š.)



20. P. PICASSO. LÁHEV A SKLENICE — BOUTEILLE ET VERRE

Zima 1912—13 (kresba nalepenými papíry)



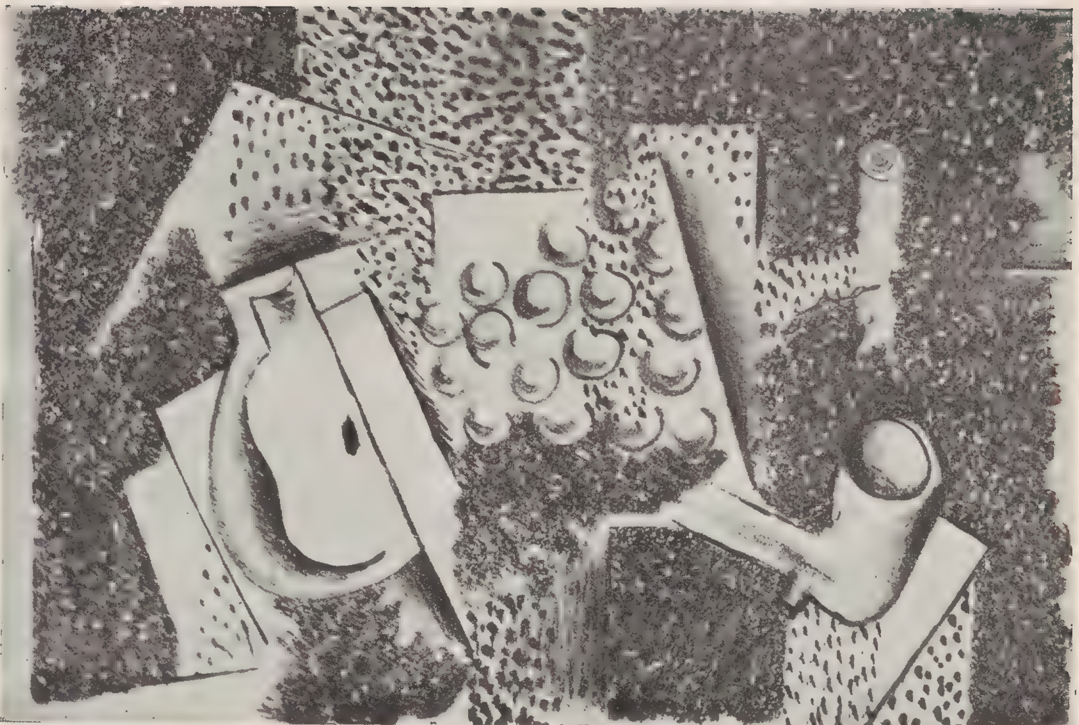
21. P. PICASSO. KLARINET A HOUSLE — CLARINETTE ET VIOLON

Jaro 1913 (olej 55 v. 33 š.)



22. P. PICASSO. MUŽ V ČERNÉM ŠATĚ — HOMME EN HABIT NOIR

1913 (olej, 130 v. 97 š.)



23. P. PICASSO. HROZEN A HRUŠKA — RAISIN ET POIRE

1914 (kresba, 21 v. 30·5 š)



24. GEORGES BRAQUE. HOUSLE A SKLENICE — VIOLON ET VERRE

1910—11 (olej, 51 v. 68 š.)

Vytiskla knihtiskárna
Františka Obziny
ve Vyškově

88-B24141


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00108 1245